HENRY COLLET

VICTORIA



EDITIONS D'AUJOURD'HUI

LE PRÉSENT RETIRAGE DE 1975 EN OFFSET A ÉTÉ FAIT A 200 EXEMPLAIRES PAR L'IMPRIMERIE DE PROVENCE, PLAN DE LA TOUR (VAR), POUR LA COLLECTION «LES INTROUVABLES» AUX ÉDITIONS D'AUJOURD'HUI, 27 RUE SAINT - ANDRÉ - DES - ARTS, A PARIS 6e

148

Les Introuvables, collection nouvelle qui permet au lecteur de se procurer des ouvrages, anciens ou récents, provisoirement ou définitivement épuisés.

Son domaine n'a pas de limites : littérature, sciences, arts... Seules importent la qualité et la rareté.

Ces tirages faits en accord avec les éditeurs d'origine, étant très réduits et les prix restant normaux, les Introuvables sont en mesure de donner satisfaction aux désirs des auteurs et aux besoins des lecteurs.

Dans le choix des titres il est tenu le plus grand compte de toutes les suggestions adressées aux Editions d'Aujourd'hui, dont le siège social se trouve à Paris, 27, rue St-André-des-Arts (6è), mais dont la rédaction, l'imprimerie et le service de diffusion se sont fixés à Plan de la Tour (83120 - Var). T. (94) 43.70.79.

VICTORIA



Fac-simile de la partie de ténor du motet *O vos omnes* de Victoria, d'après l'exemplaire de la première édition (1572) se trouvant au Collège du « Corpus Christi » de Valence.

VICTORIA

PAR

HENRI COLLET

AVEC UNE PLANCHE HORS TEXTE

ET CITATIONS MUSICALES DANS LE TEXTE



EDITIONS D'AUJOURD'HUI

VICTORIA

INTRODUCTION

Victoria ! quel beau nom pour un musicien ! Nous y reconnaissons le triomphe de l'homme sur l'élément sonore dont le calme profond ou les tempêtes frénétiques ont agité ou apaisé notre pauvre âme avide d'infini. Si la musique exprime l'inexprimable, ne devons-nous pas l'aimer pour ce mystère même que la raison lucide n'atteint plus ? Combien vaines ces peintures réalistes d'aujourd'hui, et combien frêles ces échafaudages purement formels que dresse, pour les détruire ensuite, la mode capricieuse ! Mais, en revanche, notre cœur aimera toujours le miroir où il se contemple, qui lui redit ses joies les plus pures et ses douleurs les plus semblables à la mort ; il goûtera, pour ce qu'elle contient de force, l'ivresse de l'exaltation, et aussi, parce qu'il purifie, le sombre plaisir de la mélancolie ; il célébrera le génie du « chantre de la béatitude et de la mort », de cet Espagnol

du XVI[e] siècle en qui s'incarnent les mysticismes arabe et celtibère, musulman et chrétien : Thomas-Louis de Victoria.

Victoria fut l'ami de Palestrina. Mais loin de pouvoir lui être comparé, notre Espagnol barbare s'écarte de l'Italien poli, comme un accent âpre et rauque du langage fluide et fleuri. Deux rivaux sont bien en présence qui n'ont en commun qu'un même amour de leur art et de leur religion. Cependant cet amour n'exhalera pas le même parfum, n'élèvera pas les mêmes chants, aux pentes de la Guadarrama ou à celles de l'Apennin, de l'antique Avela ou de l'ancienne Præneste. Plus que les molles ondulations d'Italie, les hautes murailles naturelles qui enserrent les rudes cités d'Espagne obligent l'âme désireuse du ciel à des vols puissants. Malgré leur réunion dans la Ville Éternelle, les deux artistes demeureront eux-mêmes, et nous n'aurons garde d'oublier ce détail pittoresque : Victoria s'enveloppant, à Rome, de la cape castillane...

D'où cette indifférence des Espagnols pour leur plus grand musicien ? Pourquoi ce livre est-il le premier qu'un historien lui consacre sans partage, et pourquoi faut-il que cet historien soit un étranger ? Quelques articles savants, quelques mémoires sérieux ne suffisent point à l'égard d'un aussi grand homme, et les travaux récents de son éditeur espagnol[1]

eurent le seul abri d'une maison allemande.

Mais il y a plus. Quel voyageur n'a cherché « tras los montes » l'auberge de Cervantes ou la maison du Greco, qui n'a conçu de son pèlerinage une admiration sincère pour la piété espagnole ? De combien de statues de Lope, Calderon ou Velázquez ne sont pas ornées les petites « plazas » aux arcs renaissants, ou les « parques » de maigre verdure ? Est-il une bibliothèque qui ne contienne le *Don Quichotte*, un carton qui ne recèle une reproduction du *Sculpteur* ou des *Lances* ?

Or voici que les Espagnols ignorent Victoria... En la mystique Avila, rien n'évoque ce nom éclatant. A Madrid, le quartier de l'Opéra, de la Chapelle Royale et du couvent des Déchaussées, ne se souvient que des musiciens d'opérette, de la « zarzuela » nationale. Seuls les habitués de concerts religieux peuvent ouïr aux jours des fêtes solennelles un motet embrasé d'amour divin, une messe aux profonds symboles, des hymnes « more hispano », ou le douloureux Office des défunts. Alors sous les arbres géants des nefs que l'école de Churriguera fleurit de fleurs étranges, les voix qui chantent la musique de Victoria nous communiquent leurs frémissements. Dans l'immense forêt gothique tous les échos sont éveillés. Des chuchotements nous frôlent à l'heure des « récita-

tions » ; des sanglots nous déchirent le cœur tandis que s'étirent vers le ciel les « lamentations » ; l'enthousiasme de la communion nous ravit à la terre lorsque s'exaltent certains motets eucharistiques : — et, en dépit qu'on en ait, l'orgueil humain fléchit sous la pesée du sublime. Heureux les simples d'esprit, que n'embarrassent point des facultés critiques, car ils se laissent persuader ! Des montagnards catalans réunis naguère au monastère de Montserrat écoutaient attentivement la messe *O quam gloriosum est regnum*, et confessaient au P. Sallarés : « Elle est bizarre, mais elle porte à la dévotion. »

Si l'intensité expressive d'une musique hispano-arabe n'eût point étonné des Espagnols de Castille ou d'Andalousie, il n'est pas moins vrai que nos Catalans représentent ici la psychologie des foules internationales, et qu'ils ont été sensibles à l'émotion religieuse dont s'imprègne l'art d'un Victoria. La foi qui soulève les montagnes prête son accent irrésistible au verbe lyrique de l'artiste. « Accent qui mord », disait Maurice Barrès, et qui laisse sur l'âme des traces douloureuses, comme aussi bien cette flamme « de amor viva » dont ne guérira point le mystique qui s'en est senti brûlé.

Et cette foi n'est pas de celles qui se jugent. Elle ne se connaît point, elle s'abîme en son

objet, elle se condamne à l'absolue soumission, à l'aveugle repentance. La simplice croyance, la naïveté baroque du Moyen Age en forment la substance. Les chants où cette foi s'exprimera n'auront point la perfection extérieure des lyres contemporaines, car la langue musicale ne sera que le moyen choisi pour leur expression naturelle et vraie. Aucun artifice ne viendra rappeler à l'auditeur une « manière » personnelle et, comme toutes les originalités, périssable. L'éternité même du texte commenté en protège l'humble servante musicale. Ainsi que ces cathédrales dont le style relève de tel siècle plutôt que de telle école d'architectes dont les érudits, cependant, nous conservèrent les noms, ainsi l'œuvre d'un Victoria nous semble l'aboutissant des traditions médiévales espagnoles fécondées, au XVIe siècle, par cet ardent mysticisme catholique où l'on perçoit une influence des philosophies arabe et juive.

Mais par cela même que Victoria se trouve être le sommet d'une formidable chaîne, aux confins des plaines unies de l'Europe renaissante, il attire tous les regards, et ne se dérobe point. On voudrait peut-être qu'il fût plus accessible, que son humanité nous apparût plus proche. Il serait doux à certains esprits de pouvoir apprécier un génie nouveau, de le mesurer comme on mesure un Bach, un Beethoven ou

un Wagner. On ferait le bilan de ses qualités et de ses défauts et on les retrouverait dans son œuvre, parce que « le style, c'est l'homme »

Étroite conception de ceux pour qui l'histoire commence avec la Renaissance et la Réforme libératrices ! L'individualisme que ces grands mouvements déterminèrent est pour eux le seul mot chargé de sens, gonflé d'enivrantes résonnances. Leur érudition se borne à mettre un nom exact au monument découvert, leur curiosité n'est que l'indiscrétion futile et minutieuse, leur ardeur se manifeste par des querelles ménagères. Confondraient-ils individualisme et mysticisme, et ne peuvent-ils comprendre que ces deux mots s'opposent comme la vie et l'anéantissement, comme le siècle et la religion ? Cet élancement du pénitent « affranchi, allégé vers son Dieu » n'est-il pas le saut de la mort, et le culte du moi ne s'enrichit-il pas de toutes les acquisitions de la vie ?

Nous touchons à l'abime qui sépare le « classicisme de la floraison palestrinienne[1] » d'avec le « romantisme médiéval » des Espagnols. En vain chercherons-nous dans l'œuvre d'un Victoria ces pages d'une écriture modèle que Palestrina nous offre si souvent, mais le dramatisme expressif du Castillan saura nous émouvoir par

1 Cf. Ch. Lalo, *Esquisse d'une **Esthétique** Musicale Scientifique*, p. 288, Paris, F. Alcan, 1908.

des accents, des cris, des larmes, plus touchants que les contrepoints les mieux venus.

Aussi bien Victoria, que l'Europe célèbre, n'inquiète point, au XVIe siècle, la patrie dont il s'éloigne si longtemps, et qui, par ailleurs, vante un Morales, un Guerrero ou un Comes. Saisissons la portée d'un tel enseignement. La collectivité espagnole, enclose en son catholicisme austère, accueille l'enfant prodigue, mais ne le divinise point. La tradition jalousement gardée du sacrifice, de l'abnégation, du renoncement chrétiens, est acceptée avec joie par l'homme d'expérience qui, vers la quarantaine, désire une humble retraite où se consacrer à la contemplation de Dieu.

Pourquoi donc ériger un monument de gloire à l'artiste enseveli dans un silence volontaire ? Pourquoi développer la cape dont, sur les hauts plateaux, le rêveur de Castille se couvre jusqu'aux yeux ? Craignons qu'alors il ne nous apparaisse bien pauvre et bien transi, le chanteur dont la fortune est une âme mélodieuse qui se nourrit du divin. Sans doute cet objet excite-t-il l'amour et, partant, réveille la douleur : quelles sources plus fécondes d'inspiration ? mais encore ne verrons-nous qu'amour et douleur religieux, tourments auxquels les vivants s'intéressent fort peu, ou dont ils nient la poignante réalité.

Une longue éducation rationaliste et sceptique nous maintient en défiance à l'instant où l'amour est nécessaire. Nul ne comprendra jamais les préoccupations d'un Victoria, qui ne les a considérées avec une attention sympathique. Arrachons donc de notre âme les plantes tenaces de la rongeante analyse, et que la terre unie reçoive toutes les fraîches impressions.

Pénétrons avec les moines silencieux sous le cloître gothique. Nul bruit ne vient troubler son repos d'outre-tombe que le chant monotone du petit jet d'eau intérieur, nulle lumière ne perce les ogivales ramures des arceaux que la flèche d'or du soleil oblique. Ainsi dans l'âme solitaire qu'envahit le radieux amour du ciel, une voix claire et mélancolique soupire les plaintes de l'exil. C'est l' « Office des Morts » où Victoria récite le *Requiem* grégorien avant que six voix émues commentent les graves paroles de la messe. C'est aussi la tristesse de l'Espagne expirante où se trahissent la résignation fataliste de l'Arabe et l'illusion chuchotante du Catholique.

Par là nous élargissons encore le sujet. Nous appuyons la thèse de l'écrivain qui constate « l'impossibilité où l'on est de juger certaines époques historiques, si l'on n'en connaît la musique qui les illumine ». Plus que les chroniqueurs de Charles-Quint ou des trois Philippe,

le musicien Victoria nous initie à « la vie intérieure de l'Espagne, au XVIe siècle », à ce « spectacle magnifique et tragique » d'une nation « qui se consume elle-même ». L'œuvre musicale est aussi riche d'enseignements que les *Moradas* de sainte Thérèse, la peinture du Greco ou la cathédrale de Tolède. On découvre en leur commune structure les mêmes principes « d'espoir, d'ardeur et de détachement ». Ces monuments divers portent en soi l'unité d'une règle et l'immuable orthodoxie d'une même foi. L'Espagne du Moyen Age, grande muette qui garde son secret, l'enferme en ces coffrets prodigieux que seul un ami peut ouvrir. Encore ce secret ne se livre-t-il pas tout entier, et veut-il conserver un voile de mystère, ainsi qu'un ciel trop bleu quelques flocons d'ouate blanche.

Du moins penchons-nous avec tendresse sur le visage émacié de l'Espagne agonisante. Recueillons ses dernières paroles et méditons-les à loisir sans jamais exiger une confession pénible. Comme Virgile pour Dante, que Victoria soit notre guide ; et croyons-le toujours, car il chante selon sa patrie. Et lorsque sa voix s'éteindra, et avec elle notre extase, souvenons-nous de ce qu'elle fut : un hymne.

Cet hymne peut paraître fruste aux esthéticiens de la musique pure. Qu'ils ne se scandalisent que dans la mesure où leur saine raison

leur démontre l'impérieuse nécessité d'une conception unique de l'art. Si la musique « descriptive ou suggestive relève d'un goût impur », qu'ils en abandonnent le goût aux « esthéticiens sentimentaux et mystiques [1]. » Si la musique de Victoria offusque leurs sens affinés, qu'ils se retrempent dans celle de Palestrina : là, tout est forme brillante et suave harmonie. Mais dans les œuvres de l'Espagnol, *generate da sangue moro*, nous aimerons à jamais respirer « une vie toute pénétrée d'humilité et de lyrisme », et contempler « le jeu des plus hautes et des plus paisibles facultés spirituelles [2] ».

1. Cf. Ch. Lalo. *Op. cit.*, pp. 14 et 16.

2. M. Barrès. *Greco ou le Secret de Tolède.* — Qu'il nous soit permis de remercier ici tous ceux qui nous ont aidé de leurs précieux conseils, ou nous communiquèrent d'intéressants documents : MM. les professeurs Martinenche et Mérimée ; les bibliothécaires du Conservatoire Tiersot et Expert ; les érudits espagnols Pedrell, Otaño et Mitjana ; le curé d'Avila Sr. D. Agustin Martin ; enfin nos amis Chavarri, de Valence et Pujol, de l'Orfeo Catalan.

LA VIE[1]

I

EN AVILA

Lorsque le voyageur, quittant la haute Ségovie — vieille roche sertie par la Guadarrama — s'achemine vers la neuve Madrid, il rêve encore à ces murailles aux sept portes, rude écrin pour de rudes pierres : la romane église Saint-Martin, la gothique cathédrale et le mauresque alcazar. Il se souvient, s'il est historien, que cette fière capitale fut la demeure d'Alphonse le Savant et la ville aimée d'Henri IV. Il n'oublie pas, s'il est musicien, que le célèbre Bartolomé Escobedo eut, en l'antique station romaine, son berceau et, plus tard, un « bénéfice ». — Puis le train laisse à droite la ligne de Medina del Campo pour le conduire à travers les alpes de Saint-Raphaël, jusque dans les plaines de la Nouvelle-Castille.

Mais nous modifierons cet itinéraire trop classique, et prendrons par Medina la route d'Avila

1. Le lecteur trouvera une introduction historique à l'étude du musicien Victoria dans notre ouvrage : *Le Mysticisme Musical Espagnol au XVIe siècle*, ch. III. Le Milieu Espagnol. Paris, F. Alcan. 1913.

Dès que la vallée plate du Zapardiel, à droite de ce château de la Mota où mourut Isabelle la Catholique, est dépassée, l'on est saisi par l'air si vif des sierras prochaines. C'est d'abord la Guadarrama, défiante et taciturne, puis celle de Gredos harmonieuse et calme. Au delà d'Ataquines on franchit le trouble Adaja. La route sinueuse forme une ceinture à la petite bourgade d'Arévalo qui dresse ses tours châtelaines et ses rares « campanarios ». Et l'on s'élève vers le ciel froid et pur. Nommons ici les villages progressifs : Adanero, *Sanchidrian*, Velayos, Mingorria... Par eux nous gravissons les pentes de la Guadarrama... La tristesse accrue d'un paysage aride et pierreux, assombri de chênes-verts, nous gagne à mesure que l'ascension se poursuit. L'âcre senteur du « romero » et des « jaras » silvestres donne à nos voix plus basses un accent presque rauque. Le chaos rocheux monte toujours, et notre esprit veut s'en déprendre. Comme l'âme exaltée d'une Thérèse de Jésus chemine par le « camino de perfección » ou s'élance, ravie, à travers les sept chambres du « castillo interior » jusqu'à l'anéantissement en Dieu, notre cœur étreint par l'angoisse de ces solitudes désolées, veut se dégager de cette terre misérable, et se laisse emporter par des songeries pieuses, jusqu'au terme du voyage ascétique : Avila...

Cerclée de hautes sierras qui l'isolent en sa froidure éternelle, renfermée elle-même en son enceinte de murailles de granit et de tours crénelées, Avila est aussi la citadelle avancée du christianisme espagnol en son œuvre de reconquête. Les Maures s'acharnèrent à la prendre comme les Castillans à la recouvrer. Longtemps, sur ses remparts, deux races se déchirèrent, exaspérées par leurs haines religieuses ; et lorsque enfin vaincu l'islam se retira, l'héroïsme tendu des fiers Espagnols se porta vers son propre principe ; n'ayant plus d'objet humain où s'employer, il se cristallisa dans un mysticisme divin. L'ange des victoires de la foi remit à Dieu le glaive exterminateur, mais resta agenouillé. Alors, sur ce haut plateau, fertile en miracles, Avila ne vécut, recluse, que pour croire, aimer, espérer. Figée dans son mutisme extérieur, son âme s'abandonna aux extases intérieures, et si ses traits s'animèrent, ce fut pour sourire au ciel.

Telle est en effet la vie d'Avila que ses mouvements la rapprochent du divin. Ce vaste donjon castillan n'apparaît-il pas comme ce « château intérieur » évoqué par la grande Docteresse, la *Doctora* maîtresse en la science de l'amour de Dieu ? Nul de ceux qui demeurent au pays d'Avila ne peut se soustraire aux puissantes effluves que répand la piété de tout un peuple fervent. L'odeur de cierges et d'encens poursuit jusque

dans les rues le voyageur lassé par la visite des temples innombrables. Coûte que coûte, il faut se soumettre, se laisser envahir, submerger par la houle montante des prières et des chants ; le scepticisme se fond à la chaleur des hymnes, et le cœur le plus dur s'amollit à cette âpre volupté de l'adoration perpétuelle.

Entrons en Avila par la porte Saint-Vincent, après avoir admiré l'église romane du même nom, et dirigeons-nous vers la cathédrale Saint-Sauveur par la rue du *Tostado*. C'est l'heure des messes en musique, et nous espérons bien ouïr les chants de Victoria. Mais c'est en vain que nous prêtons l'oreille aux voix — belles pourtant — de la maîtrise si vantée. Seuls les accents dramatiques d'une composition italienne viennent attrister notre confiance ingénue.

Continuons cependant nos recherches musicales et, franchissant les remparts à la porte *del Peso*, rendons-nous au Grand Marché. Là sur une vaste place où se dresse la romane église de Saint-Pierre, un monument est élevé aux célébrités d'Avila, à l'exclusion de Victoria...

Sans nous décourager, prenons pour point de départ cette place du *Mercado Grande*, et transportons-nous soit au Couvent de Saint-Thomas où l'on remarque le tombeau de Jean d'Avila, soit à la porte et à l'église de Sainte-Thérèse, soit encore à l'église de l'évêque San Segundo,

ou enfin à la maison du comte de Polentinos... Au cours de cette longue pérégrination, rien ne nous frappe que le titre récent d'une *calle del Maestro Victoria*... Satisfait par cette première découverte nous nous pressons vers la *Plaza Mayor* où siègent, dans l'*Ayuntamiento*, les autorités municipales. Mais nul, à l'Hôtel de Ville, ne nous signale le moindre document touchant le musicien d'Avila, et nous allons quitter la place, lorsque notre regard se pose sur la petite église Saint-Jean. Nous nous décidons à l'explorer, et notre joie est grande, alors que nous y feuilletons les registres des naissances ouverts le 1er janvier 1560, de parcourir un acte de l'an 1578 ainsi conçu : « Jean-Louis de Victoría, clerc, fut parrain de Marie, fille de Fernand-Louis de Victoria et de Marie Téllez[1] » ; ou encore une lettre de cens, datée du 13 août 1603, signée : Louis de Victoria, habitant la cité d'Avila, et faisant connaître, outre les noms de Marie de Victoria, veuve de Gil Martin, ceux des témoins Diego de Morales, curé de l'église Saint-Jean, d'un certain Obregón et de quelques autres personnes de la ville. En tête du document, l'on peut lire les noms de Louis de Victoria, et du beau-frère de Marie : Bernard de Cuellar[2].

1. Lib. 1º de Bautizos, fol 89. Vª. cit. par Pedrell. *Estudio* dans la Música Relig. Año III., nos 25-26-27, p. 24.

2. *Ibid*. V. d'autres documents à l'*Appendice* I.

Voilà ce que nous apprennent, sur quelques membres de la famille de Victoria, les archives de l'église Saint-Jean d'Avila. Du musicien lui-même il n'est point question... Certes, les biographes de Victoria n'ont pas une tâche aisée, car jamais pénurie documentaire ne s'est fait plus cruellement sentir. Dans toute la province de celui qui signa « Abulensis », on chercherait en vain les traces du plus grand musicien espagnol. Les dédicaces importantes que Victoria écrivit en tête de ses compositions, ainsi que tel passage occasionnel d'une histoire de Palestrina ou du *Collège germanique* de Rome furent longtemps les seuls guides connus. Par bonheur, la publication relativement récente par l'érudit Cristóbal Pérez Pastor, de la deuxième, puis de la troisième partie (1906 et 1907) de la *Bibliographie Madrilègne*, nous permet d'apporter ici quelques nouvelles et plausibles hypothèses.

Essayons de dégager des textes impassibles la vérité vivante, et faisons connaissance avec les parents de notre musicien.

Tout d'abord notre attention est retenue par le testament (Pastor, IX) de Jean-Louis de Victoria, « de Sanchidrian[1], terre de la cité d'Avila, résidant à Madrid, fils de François-Louis de Vic-

1. Le texte porte *vecino de*, qui veut dire : *habitant de*, mais a sans doute ici le sens de : *né à*, comme en espagnol : *natural de* (Voyez Pastor, III, p. 464 : *genealogia de Don Francisco de Roxas Zorrilla, natural de Toledo*).

toria et de Françoise Suárez, nomme curateur de ses enfants Antoine Suárez de Victoria, son frère, ou le Dr Augustin Suárez de Victoria, ou Thomas de Victoria, ou le licencié Jérôme de Mirueña. » Jean-Louis de Victoria fut marié avec Jeanne de Loaysa. — (Diego Román 1599-600. folio 308.)

Au cours de notre voyage au pays de Sainte Thérèse, nous nous rappelons avoir franchi le petit village de Sanchidrian, territoire de la cité mystique. Placé sur la hauteur, entre Adanero et Velayos, Sanchidrian précède de sa maigre verdure d'oasis castillane le désert qui annonce Avila. Serait-il le berceau de la famille de Victoria? Notre musicien aurait-il, tout enfant, porté ses regards étonnés sur les pentes toujours plus sévères qui le séparaient de la ville sainte, et désiré d'y atteindre un jour, guidé par les voix innombrables des cloches frissonnantes, par la lumière si pure rosissant le ciel froid ?...

Comment ne pas aimer davantage l'Âme de Victoria éclose aux portes d'Avila, dans la paisible solitude d'une campagne endormie et soumise ! Le silence des altitudes parfumées n'est troublé que par la bise gémissante, et les rafales plus douces des vents du Sud sont emplies des chants passionnés d'Avila... La musique naturelle et la musique pieuse éveillent au cœur d'un enfant

d'élection l'héroïsme divin et la sensualité attendrie. Le respect du paysan pour la ville prochaine s'accompagne de vénération religieuse. La modestie, la dévotion, l'harmonie intérieure, voilà les trois vertus qui s'accordent en lui pour le disposer aux sublimes exaltations musicales. La sauvage noblesse du montagnard n'est pas amoindrie des distinctions blessantes de la petite ville cancanière. Avila, pour le villageois, c'est le temple ; c'est même, aux frontières des Maures, la mosquée...

Nous nous expliquons déjà, sans recourir encore aux commentaires techniques, le dédain des Romains pour les œuvres de Victoria qu'ils sentaient confusément issues de sang arabe, *generate da sangue moro*. Sur la limite hispano-mauresque naît à la musique et à la vie religieuse l'artiste au nom victorieux. Les mélopées qu'il entendra dans la vallée natale confondent le rythme bien marqué de la Castille populaire et l'accent rauque et dolent de l'Afrique nomade La nostalgie de ces chants primitifs, Victoria l'éprouvera dans son œuvre *ab antiquo more hispano*, ou dans sa vie errante par l'Italie fleurie. Palestrina et Nanini l'engageront à délaisser la cape que l'on porte en la terre d'Avila ; les auditeurs présents et futurs seront surpris par la mélodie orientale de certaines compositions ; mais l'historien moderne expliquera cette origi-

nalité unique par l'étude du milieu premier.

Au demeurant, la conjecture précédente, qui s'appuie sur le testament du frère de Victoria, pourra sembler téméraire. Mais d'autres arguments viendront la fortifier.

Cependant la situation de ce frère lui-même ne laisse pas que de nous embarrasser. D'une part, les registres de Saint-Jean d'Avila nous le représentaient homme d'église, frère ou cousin de Fernand-Louis de Victoria ; d'autre part les actes notariés nous montrent en lui un père de famille, ayant en outre des frères parmi lesquels Fernand-Louis n'est plus mentionné.

Une première solution, facile, simplifierait le débat. Le Jean-Louis d'Avila et celui de Madrid seraient deux personnes différentes, quoique peut-être apparentées. La famille de Victoria, nombreuse, se serait dispersée : quelques-uns de ses membres seraient demeurés en Avila, d'autres auraient fixé leur résidence à Madrid, à Valladolid, et jusqu'à Rome...

Mais une étude plus minutieuse de nos documents nous conduit à d'autres hypothèses, assez compliquées, mais vraisemblables, et que nous allons exposer en détail.

Nous admettrons donc, tout d'abord, que les deux Jean-Louis précités ne forment qu'une seule et même personne, frère de Thomas, notre musicien, ainsi que d'Antoine, d'Augustin, et

aussi d'une Marie de la Croix, comme nous l'établirons plus loin.

Ce Jean-Louis est-il l'aîné ou l'un des plus jeunes parmi les enfants de François-Louis de Victoria et de Françoise Suárez? Il est évident que le fait d'être mort le premier ne saurait rien prouver, pas plus que d'avoir été choisi entre tous par Fernand-Louis pour être le parrain de la jeune Marie..., surtout si l'on veut bien songer que le mot *padrino* de l'acte de baptême a le sens de *témoin* et qu'il se peut qu'en l'absence d'autres frères — ou cousins — Fernand-Louis n'ait eu la liberté de choisir, indépendamment de toute question sentimentale.

Au contraire, il semble que la supposition d'un Jean-Louis plus jeune s'accorde avec tous les textes dont nous disposons, et qu'elle nous permette d'apporter déjà quelques précisions généalogiques dans notre tentative de reconstitution de l' « arbre » victorien.

Cependant, dès l'abord, une première objection s'élève : Comment concilier l'état de « clérigo » et celui de père de famille ?

Sans doute, d'après les registres d'Avila, Jean-Louis est homme d'église en l'an 1578. Mais d'une part le mot *clérigo* est bien vague. Il n'établit pas la qualité de prêtre comme le mot composé *clérigo presbitero* ou le mot simple *presbitero* si souvent joint aux noms d'ecclésias-

tiques dans les documents officiels. D'autre part la disparition de Jean-Louis sur les registres d'Avila après la date de 1578 autorise la conjecture d'un déplacement.

Or nous retrouvons Jean-Louis à Madrid, le 21 janvier 1586, en qualité de *pagador de los Consejos*. Un acte de la *Bibliographie Madrilègne* (III, p. 379) reproduit une « obligation de Lucas Gracián Dantisco y Dª Juana Carrillo, sa femme, en faveur de Juan-Luis de Vitoria, payeur des Conseils pour 60.000 maravédis qu'il leur avance, et qui sont ceux qui reviennent au dit Lucas Gracián *de rente et salaire annuels pour tous les jours de ma vie... pour l'office et la charge que j'ai de la librairie royale de l'Escurial et des livraisons* (entregas). — Madrid, 21 janvier 1586. (Francisco de Monzón, 1585-86, fol. 13.). »

Jean-Louis de Victoria ne serait donc plus « clérigo » ? Il aurait renoncé après la date de 1578 à l'état ecclésiastique pour obtenir une charge officielle — due peut-être à l'influence de son frère Thomas — et pour épouser Jeanne de Loaysa. Cette hypothèse est parfaitement plausible, car elle explique le fait assez singulier de Jean-Louis mourant en l'année 1599, à un âge certainement avancé, en laissant deux enfants mineurs. Nous savons que la minorité espagnole était la minorité romaine et s'étendait jusqu'à vingt-cinq ans : C'est ainsi que

la « curatelle des enfants mineurs de Bernardino de Ugarte, décernée à la mère Dª Isabel de Saravia » en la noble ville de Madrid le 26 mai 1564 (Pastor, III p. 393), précise que l'âge de Bernardin, Jean, Marie, Antoinette et Isabelle n'atteint pas « veynte y cinco años. » La tutelle des enfants de Jean-Louis, à savoir de « Diego Antonio de Victoria » d'une part, et d' « Isabel de Victoria y Figueroa » d'autre part, ouverte à Madrid, le 4 août 1599, comme en témoigne le dixième document victorien de Pérez Pastor, nous apprend donc que vers la soixantaine notre musicien Thomas-Louis avait des neveux mineurs. Nous constatons aussi, par une « clausule du testament » qu'il refusa la « charge de curateur » ainsi que le Docteur Augustin Suárez de Victoria, sous prétexte qu'il était fort « occupé au service de l'Impératrice et à d'autres affaires ».

Pouvons-nous dès maintenant évoquer la famille entière du musicien ? Voici le père, Francisco-Luis de Victoria, et la mère Dª Francisca Suárez... Puis, en respectant l'ordre du testament, le frère aîné Antonio Suárez de Victoria, résidant à Valladolid (Pastor, XXVI) où sans doute va le rejoindre sa sœur María de la Cruz y Victoria à laquelle notre musicien donnera tous pouvoirs par un acte de 1601 .. qui ne fut pas exécuté (Pastor, XI) mais remplacé, le 18 novembre 1603, par une autorisation de « tou-

cher pendant dix ans les rentes de la pension dont il jouit sur les biens de Valdescapas, évêché de León (Pastor, XIX) ». Après Antonio, voici le Docteur Agustín Suárez de Victoria « clérigo », puis le héros de ce livre : Tomé de Victoria, enfin le « pagador de los Consejos » Juan-Luis de Victoria, natif de Sanchidrian, mais habitant de la bonne ville de Madrid.

Restent Hernán-Luis de Victoria, mari de Dª María Téllez dont la fille María eut pour parrain Juan-Luis, pour époux Gil Martin, pour beau-frère (?) Bernardo de Cuellar...; et le mystérieux Licencié Gerónimo de Mirueña que nous voyons apparaître parmi les « curateurs » possibles dans le testament de Juan-Luis [1]. Le premier fut peut-être le cousin des cinq frères et sœur — cousinage entraînant parrainage, — ou bien le sixième fils des Victoria oublié, pour des raisons inconnues, sur la liste des curateurs dressée par Jean-Louis. Quant au second, nous ignorons quels liens l'unissaient à la famille de l'artiste.

Mais de l'artiste lui-même que nous disent les textes ? Et d'abord connaissons-nous, par les documents précédents, les dates essentielles de la naissance et de la mort ?

1. Nous avons observé pour ce schème rapide, l'orthographe espagnole des prénoms que nous récrirons par la suite — comme par le passé — à la française.

Il nous sera possible, croyons-nous, d'approcher de la vérité touchant la seconde date. La première, malheureusement, demeurera sans doute imprécise, car les actes principaux et indispensables nous font défaut. En effet, la ville d'Avila ne possède pas — ainsi que le déclara M. Pedrell[1] après les recherches consciencieuses du chroniqueur Ballesteros — d'actes de baptême « antérieurs à l'époque du Concile de Trente », et les registres de naissance de la vieille église Saint-Jean ne s'ouvrent qu'au premier janvier 1560.

La date de 1540 est généralement admise par les musicographes. Cependant M. Pedrell[2] l'estime postérieure, et M. Mitjana[3], au contraire, antérieure à la date exacte de la naissance de Victoria. Qui devons-nous croire? Ces deux écrivains négligent de nous donner les raisons de leurs suppositions si dissemblables.

Aussi bien l'on conviendra qu'il est délicat de se montrer là-dessus affirmatif. Fétis, Soriano Fuertes, Saldoni s'accordent sans peine mais aussi sans preuves, malgré le mérite des recherches en Avila de l'auteur des *Éphémérides*. Quant à Eitner, il nous renvoie au Dr Haberl qui, dans le *Jahrbuch* pour l'an 1896, écrivit une

1. *Loc. cit.*
2. *Estudio cit.* Año II, nº 14, p. 215.
3. *Para música vamos!...* p. 217.

étude bio-bibliographique dont M. Pedrell a fait bonne justice [1].

Pour nous, la question si débattue paraît devoir se résoudre dans le sens indiqué par M. Pedrell. Nous sommes, en effet, quelque peu surpris, si l'on admet que Victoria est né en 1540, que notre musicien ait reçu du roi Philippe II, dès le 14 décembre 1565, c'est-à-dire à l'âge de vingt-cinq ans, un « privilège de 45.000 maravédis, pour une rente sur l'impôt payé par les propriétaires des troupeaux du royaume » [2]; qu'en outre il ait exprimé dans la dédicace à Philippe II de son second livre de *Messes*, imprimé à Rome l'an 1583, alors qu'il se trouvait en la pleine maturité de l'âge et du talent, « son désir de mettre fin, *fatigué comme il est*, à sa tâche de compositeur », d'autant plus qu'il ne réalisa pas ce dessein et continua d'écrire comme par le passé ; enfin, que l'histoire ne nous ait pas représenté Victoria — vis-à-vis d'un Palestrina plus âgé que lui de quatorze années environ [3] — dans la situation d'un très jeune et respectueux collègue, plutôt que d'un véritable rival dont le grand musicien d'Italie allait même jusqu'à « jalouser » les magnifiques publications.

1. Au cours de son *Estudio* précité, où, phrase par phrase, toute l'argumentation de Haberl est réfutée.

2. Cf. Pastor. *Loc. cit.*, I (Juan Pablo Quadrado, 1565).

3. En admettant l'hypothèse qui fixe à 1526 la naissance de Palestrina.

Ajoutons à ces remarques qu'on ne s'explique pas très bien le fait que Bartolomé Escobedo revenu à Ségovie en 1554 ait pu donner à Rome des leçons au « giovinetto » Victoria, si tant est que M. Pedrell[1] se range ici à l'opinion de M. Radiciotti après avoir insinué l'hypothèse beaucoup plus logique de leçons prises par Victoria à Ségovie même « qui est située, pour ainsi dire, à un pas » d'Avila[2]. D'autre part, il est vrai, l'entrée de Victoria, en 1565, en qualité de « cantor » à la chapelle du *Collegium Germanicum*, ainsi que sa nomination — sur laquelle nous reviendrons plus tard — en 1571 comme maître des « muchachos » ou enfants de chœur du même collège, ne sauraient nous étonner malgré l'importance de la fondation d'Ignace de Loyola, car l'exemple de Palestrina engagé à l'église de Saint-Agapit comme maître de chant, à l'âge de dix-huit ans, le 28 octobre 1544, est encore plus frappant.

S'il nous est difficile de préciser davantage la date de naissance de Victoria, du moins un document madrilègne vient confirmer encore nos hypothèses relatives à ses parents. Le « pouvoir » déjà signalé en faveur de Marie de la Croix sa sœur, demeurant à Valladolid, et octroyé le

1. Voyez : Quelques commentaires à une lettre de l'insigne maître Victoria, in *Recueil de la S. I. M.*, juillet-septembre 1910, p. 471.

2. *Estudio cit.* Año I, nº 12, p. 181.

31 décembre 1601 par devant le notaire madrilègne Diego Román nous apprend qu'il est fils de « François de Victoria et Françoise Suárez, sa femme, *mes parents défunts...* »

Victoria demeure au pays d'Avila sans doute jusqu'en l'an 1565 ; du moins ne possédons-nous aucun document nous le montrant ailleurs. Il nous est donc permis d'imaginer sa formation castillane, les études qu'il fit, les influences qu'il subit.

Nous avons évoqué la terre âpre et rude où le jeune Victoria reçut ses premières impressions de nature. Qu'il soit né à Sanchidrián ou à Avila peu nous importe ici, alors que son âme s'ouvre à la vie. Le ciel et la lumière éblouissent ses yeux à la ville comme à la campagne. La même adoration craintive l'émeut aux riches temples d'Avila comme à la petite église habillée de feuilles. Le même caractère hidalguesque le séduit chez le citadin ou le paysan, et le convainc de sa propre noblesse. Ce beau mélange de tristesse, d'humilité et de dignité qui est la vertu espagnole, son âme profonde et attentive en est toute pénétrée ; âme simple et naturelle, qui se meut avec aisance dans le métaphysique et le surnaturel.

Après avoir, comme Sainte Thérèse, peut-être enchanté son enfance des lectures chevaleresques ou amoureuses : de l'*Amadis* ou de ce *Tristan*

et Yseult espagnol : *la Célestine*, Victoria disposa, à la différence de la sainte qui ignorait le latin, non seulement de cet ensemble de « bons livres » où se complut la Carmélite et que délimitaient soigneusement les divers Index des grands Inquisiteurs, mais encore de toute une littérature classique qui embrassait en même temps les auteurs de la haute et de la basse latinité, et au contact de laquelle il apprit à écrire en cette langue que nous pourrons apprécier en tête de ses futures publications musicales.

Les lectures de Victoria rentraient sans doute dans le cadre du *trivium* et du *quadrivium* qui constituaient les sept arts libéraux parmi lesquels la musique n'avait pas la place la moins importante. Nous ignorons si Victoria fut inscrit dans une de ces florissantes écoles espagnoles qui étaient nombreuses au cours du XVIe siècle, ou seulement dans l'un de ces centres de latin, de grammaire, d'arts et d'humanités qui se comptaient par milliers. Au reste, Victoria dut avoir des ressources en matière d'enseignement au pays d'Avila. Et, en outre, ni Salamanque, ni Ségovie, ni même Madrid-Alcalá n'étaient loin... Nous conclurons de la proximité d'une Ségovie la possibilité de l'enseignement particulièrement musical que Victoria put recevoir d'Escobedo.

Quoi qu'il en soit, le jeune Victoria ne fut pas

seulement un musicien. Au demeurant la spécialisation à outrance était chose inconnue des Espagnols du xvie siècle. L'austère Morales, le suave Guerrero, le savant Salinas ou le puissant Cómes sont, en même temps que des artistes inspirés, des esprits fins et cultivés. Victoria ne s'écarta point de cette heureuse tradition, et les prologues de ses œuvres nous révéleront la plus noble intelligence qu'un long séjour à Rome et la fréquentation d'une élite internationale enrichirent encore. Le cosmopolitisme qui l'environne dans la Ville Éternelle n'attaque pas cependant l'intégrité de son espagnolisme, et nous avons déjà dit que l'opiniâtreté de ses coutumes castillanes déconcertait ses amis, ou éveillait l'ironie toute italienne d'un Palestrina et d'un Nanini.

Victoria connut-il en Espagne ou à Rome la splendeur non pareille de la littérature mystique, et a-t-il noué des relations personnelles avec quelques-uns de ses représentants ?

Si dès 1588, l'œuvre de Thérèse de Jésus passait pour classique aux yeux des contemporains les plus avertis, pourrions-nous hésiter à soutenir que Victoria goûta mieux que quiconque la poésie resplendissante de celle qui n'écrivit qu'en prose, et sans art, mais avec une telle force d'âme, une telle plénitude de vie, un style si savoureux, qu'il semble que la beauté d'un

pareil langage ne puisse être jamais égalée. La fierté de l'artiste, compatriote de *la Doctora*, augmentait encore ses puissances d'admiration, et les saintes extases de la Carmélite ont leur prolongement dans les œuvres maîtresses du musicien d'Avila.

Au surplus, tous les biographes ont admis l'hypothèse d'une rencontre de la religieuse et de l'artiste.

Quel crédit pouvons-nous donc accorder aux conjectures de Haberl, qu'adoptèrent MM. Pedrell et Mitjana?

Que Sainte Thérèse, d'abord, aimât et pratiquât la musique, cela nous est prouvé par tel passage de ses œuvres, et surtout par l'histoire de ses fondations.

C'est ainsi que dans les « Constitutions pour les Sœurs de l'Ordre de Notre-Dame du Mont-Carmel de la première règle sans relâche, données par le R. P. F. J-B. Rubeo, général de l'Ordre, en l'année 1568 », nous trouvons quelques paragraphes importants.

Au sujet de « l'ordre que l'on doit observer dans les choses spirituelles », nous remarquons cette disposition fort sage : « Que jamais le chant ne soit par points mais sur un ton, les voix égales, et l'ordinaire soit récité... »

Puis les obligations de « chacune en son office » nous apprennent que « l'office de la Mère

Supérieure est d'avoir soin du chœur afin que le récit et le chant aillent bien modérément. A quoi il convient de beaucoup s'attacher ».

Enfin le chapitre des « fautes légères » considère comme telles qu'une sœur « ou lise mal, ou chante mal ».

Mais s'il paraît établi que la Vierge d'Avila n'était pas insensible à la musique religieuse — et particulièrement au plain-chant —, ne serait-il point téméraire de prétendre qu'elle s'intéressa aux premiers essais d'un jeune compatriote, essentiellement polyphoniste, et qui s'en fut à Rome avant même que d'avoir produit ?

Cependant un texte de la Mère nous autorise à croire qu'au moins la famille de Victoria ne lui fut pas inconnue. En effet, dans le chapitre XXIX du *Livre des Fondations* qui traite de la « fondation de Saint-Joseph de Notre-Dame-de-la-Calle à Palencia, l'année MDLXXX, et le jour du roi David », on peut lire ce récit de voyage : « Le prélat m'ordonna d'aller à Valladolid, sur la demande de l'évêque de Palencia, qui est don Alvaro de Mendoza... Arrivée à Valladolid, il me prit une maladie si grande qu'on pensa que j'allais mourir... Je partis de Valladolid, le jour des Innocents, l'année que j'ai dite... Le froid était terrible... En vérité nous eûmes peu de repos jusqu'à ce que nous eussions trouvé où dire la messe le jour suivant... Ainsi fut fait, et,

de bonne heure, presque à l'aube, la messe fut dite par un prêtre qui allait avec nous, appelé Porras, humble serviteur de Dieu, et un autre ami des nonnes de Valladolid, appelé Augustin de Victoria, qui m'avait prêté de l'argent pour accommoder la maison, et m'avait comblée pendant tout le chemin. »

Cet Augustin de Victoria est sans doute le frère du musicien, dont les documents découverts par Pérez Pastor nous révélèrent qu'il fut « clérigo », et qui put fort bien se rendre à Valladolid auprès de son frère aîné Antonio Suárez de Victoria, et de sa sœur María de la Cruz y Victoria.

Mais, dans ce cas d'une entrevue de la Mère et d'un membre de la famille de Victoria, en l'an 1580, comment admettre que le nom de cet aimable compagnon n'ait pas rappelé à la Mère celui du musicien depuis longtemps célèbre ?

Nous expliquerons cette énigme par le fait que Victoria quitta l'Espagne vers 1565, et que sa célébrité toute italienne n'eut que peu d'échos en sa propre patrie, jusqu'au jour où il désira revenir au pays natal, c'est-à-dire après l'année 1583, au lendemain de la mort de Sainte Thérèse.

Qu'y a-t-il d'étonnant à ce que la Mère ait oublié en 1580 le jeune artiste à peine formé et qui n'avait encore rien écrit, seulement entrevu

au pays d'Avila, presque vingt ans auparavant ?

Car il est évident que Thérèse de Jésus ne put connaître Victoria après le départ de celui-ci pour l'Italie. Le musicien adolescent dut être présenté à la Mère accueillante à l'heure où Pierre d'Alcantara, ce type si pur de l'ascète espagnol, rendit visite à celle qui le choisit pour confident, soit en l'année 1560. Ou bien — et nous inclinerions à cette seconde hypothèse — la rencontre de la sainte et de l'artiste se produisit aux environs de l'année 1557 où la Mère, doutant de la nature divine de ses visions, fut tranquillisée par François de Borja, ce très haut personnage, ami des musiciens et de la musique, qui assura la carrière romaine de Victoria en autorisant son admission au *Collège Germanique*.

Quoi qu'il en soit, les circonstances matérielles de cette rencontre — admise par tant d'auteurs — demeurent imprécises. Que Thérèse de Jésus et Victoria aient échangé quelques paroles — respectueuses de la part de celui-ci, maternelles venant de celle-là — on peut aisément le supposer. Cependant, jusqu'ici, nul document n'est venu témoigner que ce petit drame muet ait laissé quelque trace profonde dans l'âme de ses protagonistes

*
* *

Mais il ne nous suffit pas de connaître les

antécédents mystiques de Victoria et la manière de sentir qui s'accordait avec sa nature. Il nous faudrait encore ouvrir quelques vues sur l'enseignement purement technique que l'artiste reçut de maîtres autorisés.

Victoria ne fut pas privé, comme pourraient le croire les contempteurs du moyen âge, — lequel, avons-nous dit, se prolonge dans le XVI[e] siècle espagnol — des lectures littéraires, religieuses et techniques qui forment chez les artistes postérieurs cette « culture générale » tant admirée et sans laquelle il semble que le génie soit seulement un instinct ou une heureuse folie. Le programme qui s'applique à des musiciens tels que Morales, Salinas ou Infantas, comment ne pas l'admettre pour un Victoria qui fut, parmi les artistes espagnols, le plus grand et le plus célèbre, et qui par sa carrière allemande ou italienne ainsi que par l'enseignement qu'il donna — comme nous le verrons — aux étudiants du cosmopolite *Collegium Germanicum et Hungaricum*, acquiert une importance européenne qu'un simple don artistique ne suffirait pas à expliquer.

Nous croyons donc à la haute culture du musicien d'Avila, et les *Dédicaces* de ses œuvres, que nous étudierons plus tard, confirmeront notre croyance. Mais ce n'est pas tout. Victoria reçut encore l'enseignement de maîtres habiles

qui lui transmettaient les secrets de la composition musicale et le faisaient entrer dans l'intimité des écrivains les plus inspirés comme du plus authentique savoir.

Et ici tous s'accordent à nous représenter Victoria « passant très jeune à Rome où il retrouve ses compatriotes Morales et Escobedo, chanteurs pontificaux qui lui apprennent la musique ».

Voilà certainement une légende qui a sa source dans une fausse interprétation du bref commentaire consacré par Baini, dans sa grande monographie de Palestrina, au musicien d'Avila. Et d'abord s'il est vrai que Victoria naquit aux environs de 1540 — nous avons insinué : quelques années avant cette date — il est permis d'affirmer avec M. Pedrell[1] que « Morales ne put donner à Rome, des leçons à Victoria, puisque le maître sévillan revint en Espagne entre 1544 et 1545, et que de toutes façons Victoria eût été l'objet de ses soins alors qu'il n'avait que quelques années, c'est-à-dire à un moment peu convenable pour entreprendre des études aussi sérieuses et compliquées ». Quant à Escobedo, admis en la chapelle pontificale, sous Paul III, le 23 août 1536, et qui figure sur les listes jusqu'au 25 octobre 1554, il est peu probable qu'on lui recon-

1. *Estudio cit.* Año I, nº 12, p. 180.

naisse jamais d'avoir eu à Rome sous sa férule le jeune Victoria, car étant donné le séjour qu'il obtint de faire en sa patrie entre le 5 juin 1541 et le 1er mai 1545, son enseignement coïnciderait avec la période la plus ingrate de la vie du musicien d'Avila.

Mais il est au contraire licite de supposer — et M. Pedrell n'a pas manqué de le faire [1] — que « Victoria put avoir pris leçon de l'un et l'autre de ces maîtres, et plus vraisemblablement d'Escobedo, en Espagne même, si l'on veut bien songer qu'Avila se trouve située, pour ainsi dire, à un pas de Ségovie, résidence d'Escobedo après son retour d'Italie ».

Avec sa riche expérience acquise en la Ville Éternelle, Escobedo put révéler à son jeune et studieux élève toutes les ressources de l'art d'écrire et les plus récentes « nouvelletés » contrapuntiques d'un style « palestrinien » avant la lettre, car il est inutile de dire que la matière même des constructions si parfaites de Palestrina existait avant lui, et qu'elle avait trouvé chez les vieux maîtres néerlandais de libres et purs architectes. En outre, quelques œuvres espagnoles du « maître des maîtres » Pedro Fernández de Castilleja, de José Bernal, ou de leurs disciples Morales et Guerrero ; des Catalans

1. *Estudio cit.* Año I, n° 12, p. 181.

Albert et Louis Vila ; des Castillans Peñalosa, Ribera, Ceballos, avaient déjà paru et pouvaient offrir des modèles de musique à la fois expressive et raffinée. Et nous n'aurions garde d'oublier Escobedo lui-même dont les motets conservés à Tolède ou publiés par Eslava justifient la haute estime en laquelle il était tenu par ses contemporains [1]. Enfin les improvisations du maître de « la cámara y capilla » de Charles-Quint et de Philippe II, l'organiste Antonio de Cabezón, que M. Pedrell a surnommé le « Bach espagnol »[2], purent donner à Victoria le goût de l'instrument qu'il pratiqua plus tard, au couvent des *Descalzas Reales* de Madrid, ainsi qu'il appert des nouveaux documents de Pérez Pastor que nous continuerons à analyser et commenter. Les œuvres de Cabezón ayant été recueillies et « mises en tablature » par son fils Hernando en l'année 1578 [3], il est hors de doute que Victoria en prit connaissance, et fort possible qu'il les ait jouées, tant la vertu expressive des variations pour orgue devait séduire le futur auteur de l'*Officium Defunctorum*. Si nous accordons quelque valeur au témoignage contemporain d'un Pierre Maillart [4] reconnaissant aux Espagnols

1. Cf. H. Collet, *Op. cit.*, p. 355.

2. *Ibid.*, p. 369 et suiv.

3. Bibl. Nat. Madrid, R. 3891.

4. *Les Tons ou discours sur les modes de la musique et les Tons de l'église*, etc. Tournay, Ch. Martin, 1610, p. 171.

ce don unique d'émotion, et ne pouvant plus « doubter de la force efficace et effect de la musique » lorsqu'il entendit, en Espagne, un « Fabricio Dentice, Italien, sonner de son luth, un Antonio De Caveçon, Espagnol, toucher et chanter sur les orgues... et spécialement estant à Alcalá, oyant aucuns estudiants chanter sur la ghitarre (ce que l'Espagnol sçait fort bien faire à la moresque, et qui approche de plus près l'ancienne manière de chanter) », à plus forte raison admettrons-nous qu'un Victoria préoccupé, sur toutes choses, de l'expression musicale, ainsi que nous le révèlent l'étude de ses propres œuvres et la lecture de leurs *Dédicaces*, ait éprouvé pour l'art tout effusion et tout lyrisme de l'organiste aveugle de la cour cette attirance que rendait féconde la curiosité personnelle de l'artiste.

Au surplus, Victoria se montrait aussi « ravy et esmeu » que Pierre Maillart lorsqu'il percevait l'harmonieuse sonorité de ces « ghitares » que les étudiants savent si bien faire chanter « à la moresque ». Et ce n'était pas Escobedo qui pouvait le détourner de ce mélisme oriental puisque l'ancien chanteur pontifical représentait à Rome même la tradition la plus rétrograde. Il n'est pas jusqu'à la dispute mémorable de Lusitano et de Vicentino qui ne nous éclaire sur la mentalité conservatrice de Bartolomé

Escobedo. Et le maître, par la suite, n'eut pas à exercer de contrainte sur un disciple fort disposé lui-même à se maintenir dans la plus austère tradition. Les mélopées que les Italiens croiront *generate da sangue moro*, le style *ab antiquo more hispano* de certains hymnes, et, dans un autre ordre d'idées, l'étrange allure que conserve en la ville des Papes, l'étudiant de Castille emmitouflé dans sa cape orgueilleuse, toute cette fière originalité, Escobedo la lui laissa ; et si nous ajoutons que seul entre tant d'artistes, Victoria ne se départit point d'un programme de musique exclusivement religieuse et resta fidèle à son principe énoncé dès la publication des motets de 1572 : « ne se proposer d'autre objet que la gloire de Dieu et l'intérêt commun des hommes », nous voici forcés de reconnaître que la sévère et vigoureuse personnalité de Victoria proclame à Rome même le triomphe de l'Espagne de Lépante, dressée comme une épaisse et sombre muraille devant l'ennemi de sa race et de sa religion. Victoria emporte dans les plis de son manteau tous les âpres parfums des sierras d'où il va descendre. Sa palette ne se compose que des couleurs grises de la Castille rasée par le vent. Son âme est toute pétrie de ce limon d'ocre jaune qui ondule aux « mamblas » des hauts plateaux. Elle offre ces violents contrastes que son enfance aima dans les paysages im-

prévus, comme dans ses lectures romanesques ou mystiques, comme dans la musique des rues ou des églises aux ors lumineux. Le rauque accent de son Avila le poursuivra dans la Rome polie. Il apportera, dans le parfait concert des temples somptueux une note inquiétante de lyrisme intense et douloureux. La sauvage tendresse d'un cœur déraciné se mêlera aux effusions adorantes du « chantre des béatitudes », et tout le feu d'une foi que l'inquisition gouverne, toute l'exaltation des sentiments qui dépassent l'humain, toute la force aussi d'une intelligence disciplinée, vont se concentrer dans l'embrasement total de cet autre « incendie de Rome », incendie spirituel qui illuminait l'univers, au dire d'un ambassadeur vénitien, dont les propos datent de 1563[1].

II

A ROME

Dès l'hiver de 1565-1566, en effet, selon toute vraisemblance, Victoria se transporte à Rome, à l'heure où Palestrina tournait ses regards vers le tout-puissant Philippe II auquel il allait offrir (en 1567) son second livre de messes. « Comme il appert des Archives manuscrites du Collège

1. Cf. Hübner, *Sixte-Quint*, édit. française, t. I, p. 78.

Germanique, écrit Haberl[1], Victoria y entra comme *cantor* le 25 juin 1565. » D'autre part le cardinal Steinhuber en son *Histoire du Collège Germanique*[2], nous apprend que Victoria demeura douze années au *Collegium*, d'abord comme chanteur, ensuite comme maître de chapelle, et que le Napolitain Annibale Stabile lui succéda, de 1578 à 1590, ce qui permettrait d'assigner à l'arrivée de Victoria la date de 1566.

Comment n'être pas surpris, lorsqu'on se reporte aux documents de Pérez Pastor, par ce fait singulier, qu'au moment même où Palestrina se prosterne aux pieds du « Roi Catholique et Invincible » et où Victoria se dirige vers Rome, il soit fait mention[3] d'un « Privilège de S. M. [Philippe II] de 45.000 maravédis sur l'impôt payé par les propriétaires des troupeaux du royaume, en faveur du maître Tomé de Vitoria? — 14 décembre 1565. — Juan Pablo Quadrado, 1565. »

Ne nous sera-t-il pas permis de signaler un rapport étroit entre la libéralité de Philippe II et le départ pour Rome du jeune Victoria? En 1565 le musicien n'a encore rien écrit. Il sort des mains d'Escobedo dont il fut sans doute l'élève préféré, et qui, peut-être, le recommanda au

1. *Loc. cit.*
2. T. I, pp. 120-121.
3. Pérez Pastor, *Op. cit.*, III, p. 518, n° 1.

monarque. Mais il est difficile de croire que le geste de Philippe II récompense des exploits inexistants. C'est là plutôt, à notre sens, un encouragement, une preuve d'estime et de confiance en l'avenir.

Si la date fixée par Haberl était exacte, il ne faudrait probablement voir en cet intervalle de quelques mois qui sépare l'arrivée à Rome de l'artiste et le reçu de son privilège, qu'un simple retard administratif. Mais comme en sa dernière *Étude* Haberl s'en tient aux limites plus vagues signalées par le cardinal Steinhuber, le nouveau calcul de la date 1566 semble s'accorder avec le document royal et notre hypothèse paraît ainsi devoir se confirmer.

La largesse de Philippe II eut peut-être un autre objet et d'autres conséquences. Et ici nous citerons la lettre fort ingénieuse que le P. Otaño a bien voulu nous écrire au sujet d'un texte important des *Monumenta Historica Societatis Jesu*. Ce texte éclaire en effet la question jusqu'ici controversée de la nomination de Victoria, en qualité de maître de musique, au Collège Germanique ; le chiffre exact de son traitement ainsi que le genre de ses occupations y sont en outre indiqués.

Il s'agit d'une « épistule » du P. Hieronymus Nadal à François de Borja, datée du 24 octobre 1571, à Rome, et publiée dans le cin-

quième fascicule du tome III des « Epistolae P. Nadal », au fascicule 110 de l'*annus decimus* des *Monumenta* précités. On peut lire au [n°] 548 :

Tambien ha reçebido (el buen Sebastián)[1] sin yo saberlo, al músico Victoria, que de antes estaua en el collegio, y le dan quinze julios al mes; enseña á los muchachos, etc... Vea V. P.[2] si esto ha de conservar.	Le bon Sébastien a reçu également, sans que je le sache, le musicien Victoria qui déjà auparavant se trouvait au collège. On lui donne quinze juliens par mois; il enseigne aux enfants de chœur, etc... Que Votre Paternité considère si elle doit garder ceci.

Le P. Otaño commente ainsi sa découverte : « Le P. Nadal remplissait à Rome les fonctions de vicaire général, lorsque Saint François de Borja, troisième général de la Compagnie, dut se rendre à la cour d'Espagne pour y traiter d'affaires dont le pape l'avait chargé. Le P. Nadal rend compte, en cette lettre du 24 octobre 1571, au Père Général Saint François de Borja des affaires courantes et de l'état des collèges de Rome, et en arrivant au Collège Germanique, il écrit ces quelques phrases auxquelles, malheureusement, il met un *etcetera*.

« Si avant son admission Victoria était déjà au Collège, serait-il chanteur comme nous le fait entendre Steinhuber? Peut-être aussi le

1. Sebastianus Romei, rector collegii germanici.
2. V. P. = Vuestra Paternidad.

P. Nadal veut-il dire qu'*auparavant* Victoria *servait* le collège tout en *demeurant hors* du collège, et que maintenant *il est venu habiter* dans le collège même. Cela paraît s'accorder avec la dernière phrase : « que Votre Paternité considère si elle doit conserver ceci », qui fait peut-être allusion au fait que la Compagnie n'admet point en ses maisons de personnes qui ne soient pas liées à la communauté. »

Ces conjectures du P. Otaño sont fort séduisantes, et viennent appuyer nos premières hypothèses. Il semble que Victoria ne soit pas entré au Collège muni d'un contrat avantageux.

Victoria touche, en tout et pour tout, la somme mensuelle de *quinze julios*, et si l'on réfléchit que le *julio* était une monnaie italienne et surtout romaine — établie, dit-on, par Jules III[1] — d'une valeur de trente centimes, on a peine à croire que Victoria, vivant de la vie même de la communauté, n'ait pas accepté ce minime salaire à la façon de nos soldats d'aujourd'hui qui ne dédaignent pas la solde dont ils sourient. En supposant même qu'il nous faille entendre par le mot *julios* les *julhati* dont parle Du Cange, et qui par conséquent sont antérieurs à Jules II[2], il

1. Covarrubias en son *Trésor de la Langue* (1611) écrit : Julios « cierta moneda de plata de valor de vn real castellano dichos assi por auerlos mandado acuñar en Roma el Papa Julio III.

2. Cf. le mot Julhata, Julhatus, « monetae Italicae species *lates* nuncupata. Charta ann. 1327 in Reg. 65. Chartoph. reg.

nous est impossible de voir en ce ridicule « traitement » autre chose qu'une simple formalité ou qu'un maigre « argent de poche » qu'à l'image des religieux Victoria recevait de ses « supérieurs ».

On admet généralement que Victoria obtint sa nomination au *Collegium Germanicum* par l'entremise du cardinal d'Augsbourg Otto Truchsess. Cette hypothèse prit naissance de la dédicace faite par Victoria en 1572 de sa première collection de motets au « Protecteur Vénérable, Cardinal Eminentissime », Otto Truchsess, oncle de ce fameux archevêque de Cologne : Gebhard Truchsess de Waldburg[1] qui se fit protestant pour épouser Agnès de Mansfeld, puis, excommunié, lutta contre le prince Ernest, fils du duc de Bavière, que le parti catholique élut à sa place. Otto Truchsess « avait en effet le goût le plus éclairé, et possédait une chapelle de musique qu'il emmena à Rome où l'appelait dès 1562, le Concile de Trente. C'est dans ces conditions qu'il connut Victoria, lequel s'étant lié avec le *capellmeister* de Truchsess, Jacques de Kerle, put fort bien le remplacer lorsque de Kerle s'en fut occuper, en 1565, la maîtrise de sa ville natale, de Saint-Martin d'Ypres, dans les Flandres[2] ».

ch. LXXX. *Obolos albos falsos de Podimonte, Julhatos et Julhatas modici valoris emit seu emi facit.* »

1. Cf. Kleinsorgen, *Tagebuch von G. T.*, Munster, 1780.

2. Cf. H. Collet, *Op. cit.*, p. 385.

Ce n'est là, à tout prendre, qu'une supposition, et qui ne justifie pas de façon certaine l'entrée de Victoria au Collège Germanique. Cette entrée s'expliquerait, selon Haberl[1] par le caractère espagnol de la direction du Collège, « puisque cette institution avait été établie par Saint Ignace de Loyola, sous le pontificat de Jules III, et s'était considérablement agrandie, après la mort de son fondateur, sous la minutieuse direction des jésuites espagnols (Diego Láynez, Francisco de Borja) ainsi qu'on peut le voir en l'ouvrage du cardinal Steinhuber[2]. En 1566, Pie V (cardinal Michele Ghislieri) fut élu pape, et comme il avait élevé auparavant son neveu Michel Bonello, cardinal « Alexandrinus » au Collège Germanique, ainsi que d'autres parents, il accorda toute sa protection à Victoria ».

Ce pape Pie V, que le « parti de la discipline rigoureuse » éleva à la tête de la chrétienté le 7 janvier 1566, et qui représente au XVIe siècle la tradition religieuse la plus austère, put en effet favoriser le jeune Victoria. Si son influence purement musicale ne s'est pas manifestée, et si le remaniement du bréviaire romain est sa plus grande œuvre d'apostolat consécutif aux déci-

1. En sa dernière *Étude*.

2. Cf. tome I. Zweites Kapitel (pp. 15 à 19) ; Sechstes Kapitel (pp. 42 à 45).

sions du Concile de Trente, il est permis de supposer que le « grand inquisiteur » dut se montrer fort sensible au zèle des Espagnols qui l'aidèrent à remporter, le 7 octobre 1571, la victoire de Lépante. On sait que le privilège de la « bula » dont jouissent encore aujourd'hui les Espagnols remonte à cette date glorieuse où l'Espagne combattit l'ennemi de la foi sous les bannières pontificales. La reconnaissance du pape ne se fit pas attendre, et nous en pouvons déduire que Victoria trouva auprès de Pie V l'accueil le plus bienveillant. Comment n'en serait-il pas ainsi, alors que le musicien d'Avila arrivait à Rome protégé par un Philippe II ? et qu'un Michel Bonello s'en faisait un ami au point que l'édition des *Cantiques* de 1581 lui sera dédiée de la manière la plus significative ?

Nous savons que la victoire de Lépante fut célébrée par un Palestrina sous la forme madrigalesque ; mais nous n'ignorons point qu'un Infantas écrivait auparavant « la prière *In oppressione inimicorum : Pro victoria in Turcas Mellite obsedionis* A. 1565, page de sentiment profond selon M. Mitjana, et à laquelle répond quelques années après le *Canticum Moysi* triomphalement mis en musique *Pro victoria navali contra Turcas sacris fœderis classe paria* A. 1571, c'est-à-dire, pour célébrer la glorieuse journée de Lépante. »

Nous connaissons déjà l'influence d'un Fernando de las Infantas et le rôle qu'il joua, sous le pontificat de Grégoire XIII, dans l'affaire importante de la revision du *Graduel*. Philippe II, éclairé par les rapports d'Infantas, fit avorter la tentative de revision, du moins jusqu'à sa nouvelle phase « commerciale » sous le règne de Clément VIII.

Que cet étrange artiste, qui eut des relations personnelles avec Molina, ait connu Victoria à Rome, cela est fort possible. Mais qu'il lui ait servi pour son admission au Collège Germanique, voilà qui paraîtra douteux. Le laïc d'avant 1584 et le quiétiste qui sera condamné par Clément VIII en 1603 ne devait pas jouir de la meilleure considération près Saint François de Borja, et sa recommandation n'était que d'un faible poids lorsqu'il s'agissait au *Collegium*, du recrutement des maîtres. Au surplus, la protection accordée par Philippe II au musicien de Cordoue, semble dater de 1573 puisque le *Mémorial* adressé au roi par Infantas, le 25 novembre 1578, porte ces mots : «... le fait d'avoir attendu cinq ans le moyen de pouvoir publier les livres que je vous ai dédiés... », et puisque leur correspondance, à propos de la revision du *Graduel*, remonte au 25 novembre 1577. Or le privilège octroyé par le monarque à Victoria fut établi, comme nous le savons, le 14 decembre 1565. Ce personnage

mystérieux de Fernando de las Infantas, ce musicien si averti auquel nous devons de conserver encore intactes les mélodies traditionnelles de la liturgie catholique, et qui fit échec aux conseillers de Grégoire XIII ainsi qu'à Palestrina et à Zoilo, nul ne pourra lui refuser d'être désintéressé, car l'Église récompensa fort mal son zèle et sa précieuse collaboration.

Quant à Soto de Langa, dont Adami da Bolsena, en ses *Osservazioni* (p. 176), dit justement « qu'il fut reçu dans la Congrégation de Saint-Philippe Néri en 1575... qu'il fut très dévôt de Sainte Thérèse... en l'honneur de laquelle il fonda à Rome le premier monastère de sa règle... », il n'est pas admissible de supposer qu'il ait connu Victoria en Espagne. Leurs relations furent sans doute nouées à Rome, alors que Soto occupait son poste de chanteur en la Chapelle Pontificale. Soto fonda en effet à Rome le premier monastère de Carmélites de la règle de Sainte Thérèse, bien qu'il n'ait probablement pas connu la Mère. Ce monastère subsiste encore aujourd'hui. Il se nomme San Giuseppe à Capo le Case, et nous savons par M. Mitjana toutes les circonstances de cette fondation.

Il semble que Soto n'ait joué vis-à-vis de Victoria que le rôle d'un ami désintéressé. Son importance personnelle à la Sixtine et à l'Oratoire a-t-elle facilité à Victoria l'approche des

chanteurs de l'une, et des compositeurs de l'autre? Il serait vain de s'en inquiéter outre mesure. Bornons-nous à constater que Soto se lia d'affection avec son compatriote et qu'il lui rendit même plus tard quelques services que nous nous complairons à rappeler.

Enfin le musicien sévillan Cristóbal Morales, collègue de Bartolomé Escobedo en la Chapelle Pontificale où il fut admis, sous Paul III, le 1er septembre 1535, ne fut jamais sans doute le maître de Victoria. Les historiens qui l'ont prétendu se sont ainsi trompés. Morales, en effet, quitta Rome dès l'année 1545 pour devenir maître de chapelle à Tolède, après quoi, en 1549, il passa au service du duc d'Arcos, et prit en dernier lieu possession de la maîtrise de Malaga. Il mourut en 1553.

On peut donc affirmer qu'il n'y eut pas place, en une carrière aussi diversement remplie, pour un enseignement donné au jeune musicien d'Avila qui ne quitta sa petite ville, en 1565, que pour aller se fixer en la cité des Papes. Bien plus, il est permis de douter que Morales ait jamais eu de relations directes avec Victoria. Du moins, aucun document précis n'existe là-dessus. Nous préférons donc nous en tenir à ce que nous venons d'établir, et considérer comme détruite une légende trop souvent et trop légèrement acceptée.

Pourquoi ne pas se demander plutôt quelles relations existèrent entre Victoria et François de Borja lui-même ? Rappelons-nous d'une part cette lettre du P. Nadal à François de Borja, dans laquelle le vicaire informe le Général de l'admission du « musicien Victoria » en des termes qui laissent supposer que l'artiste d'Avila n'était pas alors un inconnu pour François de Borja, car on ne pourrait qu'être surpris — dans le cas contraire — de ce que la lettre du P. Nadal ne contînt pas plus de détails, et ne les portât pas au compte « d'un musicien, nommé Victoria, de telle nation et de tel âge etc... ». D'autre part, si l'on se souvient du chapitre XXIV du *Libro de su Vida* où Sainte Thérèse mentionne l'arrivée au pays d'Avila (en 1557) du « père François, qui était duc de Gandie et qui depuis quelques années déjà, abandonnant toutes choses entra dans la Compagnie de Jésus », il n'est pas vain de supposer une présentation du jeune prodige Victoria à l'illustre François de Borja, d'autant plus que l'ancien duc de Gandie fut lui-même un musicien remarquable — ainsi que nous le montrons ailleurs[1] — et qu'il dut s'intéresser aux études musicales si brillantes que Victoria, alors âgé de plus de dix-sept ans, entreprenait à Avila sous la direction de Bartolomé Escobedo.

1. Cf. notre *Op. cit.*, p. [illegible] et suiv.

Quoi qu'il en soit des amitiés ou des influences qui purent favoriser l'entrée de Victoria au *Collegium Germanicum* de Rome, il est un fait certain : la direction de cet institut est essentiellement espagnole. Nos lecteurs en jugeront par la lettre de l'empereur Fernand I[er] à Philippe II que nous avons relevée dans la *Collection de Documents inédits pour l'Histoire de l'Espagne* [1].

D'autre part nous tirerons des dernières lignes de cette lettre très importante une déduction semble-t-il logique — et sur laquelle nous reviendrons — à savoir que la protection accordée par les « sérénissimes Reine et Princesse de Portugal », sœur et nièce de Fernand I[er], au Collège Germanique, explique la nomination future de Victoria, professeur du Collège, au poste de chapelain de l'impératrice Marie, et que cette illustre dame, fille, épouse, belle-fille et mère d'empereurs ait emmené avec elle à Madrid [2] où elle consola son veuvage dans le couvent de Sainte Claire, le musicien Victoria que nous retrouvons en 1606 en qualité d'organiste en l'église et chapelle du couvent des Carmélites Déchaussées de la ville de Madrid, fondé et doté

1. T. II, p. 497. Le P. Fita l'a reproduite dans son étude sur *San Francisco de Borja*. Nueva excursión biogr. in *Boletin de la Academia de la Historia*, t. XXII, p. 300.

2. Cf. Pérez Pastor. *Op. cit.*, III, p. 404 et suiv. — et aussi p. 521, n° XXXV. tiré de l'Arch. Hist. Nac. — Iglesias, libro 8° folio 246

par « la sérénissime Infante de Castille Doña Juana, princesse de Portugal, tante très aimée » de Philippe III, dont un mandement nous révèle ces curieux détails en l'année 1611. On sait en effet que le couvent de Sainte Claire est celui que l'on nomme des *Déchaussées Royales*, et chacun peut voir aujourd'hui, s'il rend visite à la petite église de la place Saint-Martin, à Madrid, le tombeau par Leoni de la princesse Jeanne, sœur de Philippe II, comme aussi ceux de l'impératrice d'Allemagne Marie et de sa fille Marguerite.

Le *Collegium Germanicum et Hungaricum* fut fondé sous Jules III, en 1552, par Ignace de Loyola, qui réunit avec peine les premiers élèves, et qui rédigea les constitutions. Ses successeurs mirent tout leur zèle à développer l'œuvre d'Ignace. Le Vicaire Général Diego Laynez recueillit une subvention pour son Collège, puis il obtint la collaboration de François de Borja. Aux approches de 1573, la situation était fort améliorée. C'est alors que Grégoire XIII, pape, lança la bulle *Ex Collegio Germanico* appelée souvent *Bulle des Constitutions* et qui contenait soixante-quatorze paragraphes. D'illustres personnages protégèrent le Collège dès que la réforme de Grégoire XIII lui eut donné un essor insoupçonné : le duc Albert V de Bavière, Otto Truchsess et Petrus

Canisius. Albert V surtout s'occupe activement des élèves sortants du Collège et leur procure des places de choix. C'est ainsi que Steinhuber nous apprend que Heinrich Winnich fut appelé à l'évêché de Hildesheim. En outre Cordara[1] écrit : « Le duc Albert ayant entendu parler de toutes les grandes choses réalisées au loin par les élèves du Collège Germanique, et désirant s'attacher l'un de ceux-ci pour le bien de son duché de Bavière, envoya un messager à Mayence et réclama ce Veilhammerus, dont nous avons parlé plus haut, Bavarois d'origine et de par sa naissance dépendant de lui. »

Au surplus, « pour prendre en main avec sécurité la grande affaire d'une réforme de la situation de l'Église allemande, écrit Steinhuber[2], Grégoire XIII résolut de ressusciter la *Congregatio Germanica*, cette Commission de Cardinaux établie par Pie V en 1568 mais bientôt dissoute ; et il y appela comme membres Otto Truchsess, Hosius, Morone, Alexandre Farnèse, le secrétaire d'État Cardinal de Côme, l'évêque de Trente L. de Madrucci, Zach. Delfino et Santacroce, tous vrais et chauds amis du *Collège Germanique*.

L'accueil fait plus plus tard à Victoria par la maison de Bavière est certainement dû à cette

1. *Collegii | Germanici et Hungarici | Historia*, III, n° 30, p. 121.
2. *Op. cit.*, II, p. 87.

rencontre au *Collège Germanique* d'Albert V et du musicien. Quant aux relations établies entre Victoria et Otto Truchsess, elles ne purent que se resserrer sous le pontificat d'un Grégoire XIII qui réformait le Collège et s'attachait davantage le zélé prélat d'Augsbourg.

Quant au Recteur, Michel Lauretano, il se montra digne des espoirs qu'il avait suscités. Au point de vue musical il réalisa cette importante réforme — qui intéresse particulièrement notre étude de Victoria — d'introduire au Collège l'enseignement du chant figuré, jusqu'alors sacrifié au chant grégorien, ainsi que nous l'apprend Cordara (p. 89).

La charge de Victoria devenait donc, par suite de ces transformations successives, beaucoup plus lourde et pénible. Faut-il expliquer par là cette différence de traitement que nous pouvons constater en la lettre — antérieure à la réforme de Grégoire XIII — du P. Nadal, et dans le livre du cardinal Steinhuber ?

Le P. Nadal ne mentionne que la somme de *quinze julios* et Steinhuber déclare que le Maître de chapelle du Collège, nourri et logé, gagnait en outre quatre-vingts *scudi*. Peut-être Victoria vit-il sa situation matérielle changer à partir de 1573, dès qu'il fut investi des fonctions de directeur du chant, de l'enseignement et de la discipline.

En octobre de cette même année, le jour de la Saint Lucas, eut lieu ce transfert célèbre du Collège Germanique au palais *della Valle*, dont Cordara nous a conservé le récit animé, et dont Steinhuber reproduit les détails curieux et pittoresques.

Au jour où les élèves furent conduits du palais Colonna au palais *della Valle*, « e Columnensi domo ad Vallensem traducerentur », une cérémonie touchante se déroula. Les *alunni* germaniques et les *convittori* italiens se séparèrent avec douleur. Pour adoucir cette tristesse, on avait ordonné au maître de chapelle du Séminaire qui était Thomas Louis de Victoria de composer une musique de circonstance : et ce fut le psaume *Super flumina Babylonis* que choisit le maître d'Avila.

Steinhuber ajoute, d'après le chroniqueur Nappi, que Victoria avait invité tous les musiciens de la chapelle Pontificale qui coopérèrent à la fête solennelle de la séparation. Ce détail nous permet d'envisager la composition de la Sixtine et de nous demander quels furent les Espagnols qui répondirent à l'appel de Victoria. Ce Francisco Talavera, admis sous Paul IV, et ces chanteurs qui ont nom : Villadiego, Oyeda, Torres, reçus sous Pie IV, se trouvaient-ils encore à la chapelle Pontificale ? Ne faut-il pas, de toutes façons, affirmer la présence de Fran-

cisco Soto ? Et le soprano Figueroa comme ce nouveau venu : Thomas Gómez, n'aurons-nous pas quelque peine à les croire absents ?

Quoi qu'il en soit, nous inclinerons à penser que les musiciens du pape eurent à honneur d'offrir la baguette du chef au maître d'Avila, et qu'ils tinrent eux-mêmes à exécuter sa composition. L'émotion des jeunes « amateurs » du Collège Germanique eût été néfaste à la traduction d'une œuvre que Victoria se piquait assurément de vouloir parfaite.

La séparation définitive des élèves se fit à la tombée de la nuit et à la lumière des torches. Ils s'embrassèrent en pleurant, et les lamentations se mêlèrent aux chants pieux jusqu'au départ en procession que surveillèrent le Recteur et plusieurs religieux. Au palais *della Valle* les attendait un autel magnifiquement orné, et là fut chanté avec émotion le psaume de Victoria.

Deux ans plus tard — le 15 avril 1575 — le pape Grégoire XIII fit don au Collège Germanique du palais Saint-Apollinaire : « palatium S. Apollinaris Collegio tradit Pontifex suppresso titulo Cardinalitio » ; le diplôme de cette dotation fut concédé en janvier 1574 [1].

La veille de la fête de la Sainte Trinité, s'opéra

1. Cordara. *Op. cit.*, p. 65

le nouveau déménagement. Et, le jour suivant, après les solennités rituelles, on chanta le psaume *Confitemini* qui devint, depuis à chaque anniversaire du Collège transféré à Saint-Apollinaire, la pièce musicale obligée[1].

La situation de Victoria à Rome est désormais solidement établie. A l'époque où nous sommes arrivé, l'Espagnol Victoria, protégé par Otto Truchsess, dirige la musique du Collège Germanique, et l'Italien Palestrina, que favorise Guillaume Gonzague, occupe la maîtrise de la chapelle Julia. Malgré la différence d'âge, les deux artistes sont égaux. L'abbé Bertini insinue ici[2] qu'ils furent rivaux. Quant à Baini, au contraire[3], il soutient qu'il n'y eut pas de meilleurs amis et que, grâce à Pierluigi, Victoria « si spogliò del mantello ibero, e vestissi con più buon gusto alla nuova foggia romana ».

Poursuivons nos recherches relatives au séjour de Victoria à Rome. M. Pedrell attribue à l'influence d'Otto Truchsess l'introduction de Victoria au Collège Germanique, et d'autre part nous avons présenté à ce sujet quelques conjectures aussi plausibles que celle de l'éditeur moderne du maître. Quoi qu'il en soit de cette con-

1. Cordara. *Op. cit.*, p. 66.

2. *Dizionario storico-critico degli Scrittori di musica*, etc., Quarto ed ultimo tomo, p. 122.

3. *Memorie* cit., I, p. 364, note (3).

troverse, nous ne saurions passer sous silence le premier document écrit de la main de l'artiste et qui n'est que le premier d'une série importante. Il s'agit de la dédicace de la collection de « motets » qui parut chez Gardano, à Venise, en l'année 1572.

Adressée au « Protecteur vénérable » Otto Truchsess, cette dédicace prouve que la magnifique édition des Motets de 1572 — que M. Pedrell signala pour la première fois — est le fruit d'un labeur sérieux et réfléchi, une œuvre de longue haleine et mûrie que l'auteur ne craint pas de soumettre à l'examen critique « de ceux qui se consacrent à la technique musicale ». Il est donc permis de supposer que l'élaboration de ces petits « poèmes sacrés » fut patiente, et que Victoria les commença « il y a longtemps ». Mais d'autre part, notre musicien attribue à Otto Truchsess la direction actuelle de ses propres travaux, et reporte sur le « Protecteur vénérable » tout l'honneur des premières découvertes, des premières tentatives. Il n'est pas jusqu'à la technique même de l'artiste qui ne paraisse issue de l'influence du prélat. Que devons-nous penser de cette confession, et nous faut-il croire à une protection s'exerçant sur le jeune « Abulensis » dès sa sortie d'Espagne ? Au surplus, il semble que Victoria se reconnaisse obligé envers le cardinal-archevêque « pour tout ce qu'il pos-

sède ». Ces faveurs si grandes dont il se réjouit ne sont-elles que des largesses ? La nomination au Collège Germanique — pourtant si importante — n'est pas ici mentionnée, mais ne peut-on la sous-entendre alors que Victoria se déclare débiteur universel de Truchsess ?

Cependant nous avons vu un rapport étroit entre la libéralité de Philippe II d'une part, le voyage en Avila de François de Borja d'autre part, et cette entrée de Victoria au Collège Germanique d'abord en qualité de chanteur ou de simple « attaché » suivant les opinions distinctes de Steinhuber ou du P. Otaño, puis de maître des enfants de chœur dès l'année 1571, ainsi qu'il appert des lettres du P. Nadal.

Il sera difficile, croyons-nous, jusqu'à la découverte de documents touchant l'existence de Victoria entre 1565 et 1571, de se prononcer d'une façon plus affirmative. Relevons tout au moins, dans cette dédicace importante, que le prélat d'Augsbourg, grand amateur de musique dont la chapelle fut célèbre sous la direction de Jacques de Kerle, favorisa de tout son pouvoir les efforts si louables du musicien austère, et qu'en cette année 1572, il se montrait particulièrement généreux, ainsi que nous l'apprend son protégé. Quant aux desseins artistiques du maître d'Avila, ils apparaissent tournés vers la plus grande gloire de Dieu. Le principe espagnol de

Morales et de Guerrero : l'art n'a pas d'autre mission ni d'autres fins que de porter les hommes à la piété et de les conduire vers Dieu, ce principe générateur de « l'expression », Victoria le reprend pour son propre compte, et nous assure avec une noble fierté qu'il s'est livré corps et âme à l'art, qu'il comprend de si haute façon. Lequel d'Otto Truchsess ou de Victoria comprenait-il mieux l'autre, l'artiste qui ne se propose que la « louange du Tout-Puissant » ou le prince ecclésiastique qui « dans sa vie tout entière mit au-dessus des honneurs et de la richesse le désir des choses divines » ? — Il y eut évidemment là rencontre heureuse et affinités électives.

La situation de Victoria au Collège Germanique s'affirma chaque jour plus brillante. Et l'on s'explique mal que certains écrivains aient eu l'idée de faire du maître fort occupé de Saint-Apollinaire un chanteur pontifical. Quel besoin pouvait avoir l'« Abulensis » de figurer à titre perpétuel dans une corporation de constitutions aussi strictes et d'exercices aussi absorbants, alors qu'il débutait au Collège Germanique et pouvait y espérer le plus bel avenir ? Sans doute l'élection de Pie V en 1566 eût valu au musicien si pieux d'Avila la protection d'un pape plus rigoriste encore que ce Paul IV bannissant un Palestrina. Mais des relations personnelles que permettent de supposer encore les largesses de

Michel Bonello à l'égard de Victoria, n'eurent point pour effet d'ouvrir à celui-ci les portes de la Sixtine. Faut-il admettre ici que l'ostracisme dont furent frappés les musiciens laïques et mariés atteignit Victoria qui ne serait entré dans les ordres que vers 1583, c'est-à-dire à l'époque où parut la collection de motets dont la dédicace est signée pour la première fois, suivant la remarque de Haberl, le « Révérend Don Thomas Louis de Victoria, prêtre d'Avila » ?

Au demeurant, ce n'est que plus tard que les historiens font entrer Victoria à la Sixtine. Adami da Bolsena en ses *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia* nomme à la page 191 « Tomasso Lodovico da Vittoria Spagnuolo Maestro di Cappella di S. Appollinare, *poi* Cantore Pontificio », et M. Pedrell[1] remarque justement que d'après Adami, Victoria serait entré à la Sixtine après le soprano Rosini, soit en l'année 1601, ce qui paraît impossible. D'autre part, Baini en sa monographie de Palestrina, à la note 433 de la page 361, réfute le « sogno » d'Andrea Adami, s'en rapportant à l'avis de Matteo Fornari, ce qui n'offre aucune garantie. En revanche, Celani, qui suivit Haberl pour dresser le catalogue des chanteurs de la Chapelle pontificale[2], relève sous Clément VIII

1. *Estudio cit.* Año II, Marzo 1897, nº 15, p. 232.
2. V. *Riv. Mus. Ital.* t. XIV, pp. 83 à 101 et 752 à 790.

les noms d'Espinosa, Montoja et Victoria.

Les sources d'Haberl et de Celani furent sans doute celles où puisa Adami sans les indiquer, et les mêmes arguments dont se servit M. Pedrell quant à celui-ci valent à l'égard de ceux-là. En outre, comme nous le verrons, cette entrée tardive de Victoria à la Chapelle pontificale coïnciderait avec le retour du maître en Espagne, annoncé dès l'année 1583 mais réalisé seulement quelques années plus tard. Nous considérons clos un débat qui ne reposa jamais que sur des suppositions gratuites, et nous revenons dès maintenant à l'œuvre de Victoria.

Car c'est l'œuvre qui, dorénavant, nous révèle, par les *dédicaces*, les particularités du séjour du musicien à Rome.

L'édition de 1576, composée de messes, de psaumes et de *Magnificat*, nous apprend que le prince Ernest de Bavière avait pris Victoria sous sa protection. Le musicien rappelle le zèle tout chrétien du duc, et invoque sa bienveillance à l'égard du Collège Germanique au temps où lui, humble artiste, occupait la situation de *musica emoderator*. Nous avons dit combien le père du duc Ernest, Albert V, s'était attaché à fomenter l'activité du *Collegium*. En outre son frère Guillaume V, qui fut pour Orlande de Lassus le Mécène que l'on sait, demeura l'un des fermes soutiens du Collège. Nous ne saurions donc nous

étonner de ce que le duc Ernest, à son tour, que le parti catholique tout entier élut à la place de Gebhard Truchsess de Waldburg excommunié, et qui représente la tradition conservatrice, ait suivi, quant à Victoria, l'exemple auparavant donné par ses parents les plus proches quant à des anciens élèves du Collège ou à d'autres grands artistes.

En 1578, Victoria cesse d'exercer au *Collegium* les importantes fonctions qu'il y remplissait. Steinhuber suppose qu'il put se retirer à l'un de ces nombreux collèges que les Espagnols possédaient à Rome, et où ils pouvaient vivre sans aucun souci. Mais M. Pedrell croit qu'il s'en fut passer quelque temps au service du prince d'Altemps, frère du cardinal d'Augsbourg, qui tenait chapelle de musique en son palais de Rome, « fait qui s'expliquerait par l'abondance des œuvres de Victoria dans les archives de cette chapelle, et qui sont conservées aujourd'hui dans la Bibliothèque appelée de Victor Emmanuel[1] ».

Quoi qu'il en soit, nous possédons, à la date de 1581, une magnifique édition de cantiques de la Vierge, dédiée à Michel Bonello, cardinal Alexandrinus, et un volume d'*Hymnes de toute l'année* adressées à Grégoire XIII. De ces collections superbes, qui excitaient la jalousie d'un

1 *Estudio cit.*, nos 25-26-27, p. 26.

Palestrina, la première était patronée par le propre neveu de Pie V qui appartint sans doute au Collège Germanique, ainsi que le laisse supposer une lettre, transcrite par Steinhuber et M. Pedrell, de François de Borja au P. Maggi, et conçue dans ces termes : « Le Cardinal Alexandrinus nous aime beaucoup, parce qu'il nous est redevable — a-t-il dit lui-même — des soins dont nous l'avons entouré au Collège, surtout à l'heure où il se disposait à entrer dans l'ordre dominicain ».

M. Pedrell[1] juge insuffisante la mention que fait Haberl de la dédicace des *Cantiques* « dont les belles pensées prouvent la sérénité d'âme du compositeur et son ardeur à servir la religion par ses œuvres », et il y trouve « tout un principe d'esthétique chrétienne appliquée à la musique, toute une tendance d'école d'art religieux que Morales, le grand Morales, exprime en ces termes : *Donner à l'âme de la noblesse et de l'austérité ;* école dont ne se séparent ni Guerrero ni Victoria. Voyez : en précisant avec une vigueur nouvelle le concept de Morales, Guerrero ajoutait quelques années plus tard que « selon son ancienne coutume et ses anciens projets, il n'eut jamais rien en plus grande estime que le désir non pas de flatter par le chant l'oreille des

1 *Ibid.* Año II, nº 16, p. 248.

personnes pieuses, mais d'exciter leurs esprits dévots à la digne contemplation des saints mystères ». Et Victoria expose une égale conception de l'art chrétien dans sa dédicace au Cardinal Alexandrinus »..

Ainsi le génie de Victoria parvient à traduire par les mots le mysticisme qui enveloppe ses œuvres musicales. Il nous donne lui-même la clef de ses songes d'artiste tout chargés de méditations religieuses. Dans ses compositions, il ne s'attache qu'à la représentation du divin. Et les sentiments qui l'animent, il veut les faire surgir en nous ; il est apôtre.

La seconde publication de l'année 1581 est ce recueil fameux d'*Hymnes* pour toute l'année liturgique *secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem*, dédié au « Très Saint Père et Seigneur Grégoire XIII, Pontife Maxime ». On sait que, blessé dans son amour-propre de compositeur édité moins luxueusement que Lassus ou que Victoria, Palestrina répondit à ce nouveau « défi » du compositeur espagnol, en adressant à son tour, mais en 1589, et au pape Sixte V, une grande collection d'*Hymni totius anni*.. *4 vocibus concinendi*. L'apparition, en 1590, du cinquième livre de *Messes* offert au duc Guillaume V de Bavière, pourrait nous sembler d'autre part comme une tentative audacieuse pour supplanter dans la considération de la

maison de Bavière — si accueillante aux artistes — ses deux puissants rivaux : Lassus et Victoria auxquels, sans aucun doute, il devait s'estimer supérieur. Admirons ici ce noble orgueil qui se justifie au seul point de vue technique, par la perfection sans égale du style palestrinien.

Victoria dédie un recueil de Motets, en 1583, à « la Très Sainte Mère de Dieu, Marie toujours Vierge et Mère de clémence, ainsi qu'à tous les Saints qui règnent avec le Christ dans la béatitude céleste, afin d'en chanter les louanges aux Fêtes solennelles, et d'exalter plus suavement au moyen des Hymnes et des Cantiques spirituels, la dévotion du peuple fidèle ». L'auteur signe, pour la première fois, une importante publication du titre de *presbyter Abulensis*, ce qui autoriserait la supposition d'Haberl suivant laquelle Victoria n'aurait été ordonné prêtre qu'en son âge mûr. Nous avons signalé ailleurs [1] la concordance singulière de cette entrée dans les ordres et d'une véritable crise mystique que marque la dédicace du *Deuxième Livre de Messes* paru en cette même année, et, d'autre part, la curieuse coïncidence d'une transformation parallèle se produisant et chez Orlande de Lassus et chez Palestrina.

1. H. Collet. *Op. cit.*, p. 387.

« Aussi bien, la dédicace, en 1583, du *Deuxième Livre de Messes* au roi Philippe II, outre qu'elle nous révèle en Victoria un artiste uniquement religieux, et incapable de composer, à la manière de Lassus et de Palestrina, des madrigaux ou des chansons légères, nous montre un musicien, jeune encore, et qui, cependant, veut « mettre un terme, fatigué comme il est, à sa tâche de compositeur », et, ayant signé sa dernière page, ne désire plus que prendre une « retraite honorable et paisible, pour consacrer son esprit à la contemplation de Dieu, ainsi qu'il convient à un prêtre. »

L'artiste vient d'atteindre à la quiétude intérieure où les enseignements du Seigneur produisent leurs beaux fruits dans le plus grand silence. L'extase à laquelle il aspire est de celles où toutes les puissances de l'être sont suspendues, ne peuvent plus agir. Au dernier stade de la voie mystique, nous dira sainte Thérèse, les ravissements s'apaisent, ne sont plus provoqués par la vue « d'une image dévote », la persuasion pénétrante « d'un sermon », les échos profonds « de la musique »...

Mais l'âme éprise du musicien passionné pourra-t-elle se suffire de cet anéantissement ? La contemplation muette sera-t-elle éternelle ou bien, pour reprendre une image de Thérèse d'Avila, Marthe et Marie ne doivent-elles pas

s'unir pour recevoir dignement le Seigneur ?

En sa Thébaïde, Victoria, reclus volontaire, émouvra de ses doigts amaigris les cordes aux douloureuses vibrations. Il ne s'ensevelit dans le froid et lourd silence que pour chanter plus haut les louanges de Celui qu'il aime. Il s'exalte aux splendeurs entrevues comme il pleure sur les misères d'ici-bas. La joie céleste d'une possession suprême ne lui fait sentir qu'avec plus d'âpreté, le désenchantement des retours, la brusque et brisante secousse des descentes. Il ne saura dès lors accepter d'en haut que la manne justement désirée au bout des peines, et méritée par les travaux de cette vallée de larmes. Il tiendra encore à faire œuvre de bon ouvrier, à composer avec soin ces poèmes sacrés vers lesquels il se sent porté par un secret et naturel instinct. Les fidèles lui devront bientôt d'expressifs motets pour les fêtes de l'année liturgique et surtout ce sublime Office pour la Semaine Sainte, où son génie à la fois si simple et si profond se réalise avec plénitude

Cependant la pensée de la retraite a vraiment obsédé le musicien : pensée d'un retour vers cette Espagne de son enfance où, sur les allongements violets et sombres des monts d'Avila, dans la campagne rase et sèche, parmi les vagues de granit d'où émergent quelques îlots d'arbres verts, il goûta les premières ivresses de la foi.

Étonnons-nous de ce que ni cette retraite n'apparaisse démontrée, ni ces labeurs ne se soient achevés. Des documents madrilègnes nouveaux signalent la présence de Victoria, en la capitale espagnole, dès 1596. D'autre part, l'étude des « dédicaces » nous permettra de supposer que l'artiste fut nommé chapelain de l'impératrice Marie, sœur de Philippe II, avant 1592. Enfin la liste déjà longue des œuvres victoriennes s'augmente magnifiquement jusqu'en l'an 1605.

L'*Officium Hebdomadae Sanctae* ne contient ni dédicace, ni prologue. En la même année 1585, les *Motecta Festorum totius anni, cum communi Sanctorum,* sont adressés au Sérénissime Duc de Savoie, Charles-Emmanuel [I, le Grand], et ornés d'une épigramme d'un savant théologien de Fossano, résidant à Rome, Juvénal Ancina que la *Diphthérographie* d'Adrien de la Fage nous représente surtout comme un admirateur enthousiaste de Willaert, mais dont la lyre, cette fois, chante un Espagnol.

La dédicace nous prouve que Victoria demeurait à Rome et y continuait ses travaux malgré ses désirs de repos et de silence : l'épigramme suivante nous apprend en effet que ce Juvénal Ancina auquel Victoria dut sans doute la protection du duc de Savoie, résidait à Rome. D'autre part, son ardeur à composer ne fut jamais plus

grande puisque l'*Officium Hebdomadae Sanctae* n'est rien moins que son « chef-d'œuvre »[1], et les *Motecta Festorum totius anni* représentent un effort de trente-cinq compositions.

L'épigramme d'Ancina nous intéresse à deux points de vue particuliers. D'abord cette phrase : « Victoria est connu jusque dans les Indes » nous oblige immédiatement à faire un rapprochement avec le septième document découvert par Pérez Pastor, à savoir : un « pouvoir de Tomé de Victoria, chapelain de la Majesté de l'Impératrice, à Diego de Vergara Gaviria et Juan López de Oreitia, demeurant à Séville, pour toucher de Juan López de Mendoza, qui vint en la flotte arrivée des Indes, cent pesos de neuf réaux qu'il a apportés, consignés pour la partie contractante par le Docteur Solís, avocat à Lima. — Madrid, 12 mars 1598 ».

Ensuite, l'exclamation d'Ancina : « A quoi n'arrivera-t-il pas avec le temps ? » nous empêche de voir en l'artiste « qui désire mettre un terme, fatigué comme il est, à sa tâche de compositeur » autre chose qu'un homme dans la pleine maturité du talent, et dont le désir de retraite est surtout d'origine religieuse. D'autre part, la même exclamation ne nous permet pas de trop nous éloigner de la date de 1540 qui fut assi-

1. Voyez *Appendice* n° II.

gnée à Victoria par tant de biographes comme celle de sa naissance. Notre supposition première, tendant à faire de Victoria un contemporain de Soto nous paraît encore plausible, mais nous n'oserions pas remonter plus haut dans l'échelle des dates. Si, vers la cinquantaine, en effet, un artiste passe aujourd'hui pour être un « jeune maître », il n'en était pas ainsi au XVIe siècle, et nous risquerions de trébucher si nous nous écartions davantage de la route tracée à nos investigations par la parole féconde de Juvénal Ancina.

Victoria ne méprise pas ses propres dons, et, avec le temps, donne encore à parler de lui. En 1589, il publie à Milan une collection de motets, « réédition de la collection de la même année, de Jean Mayer, mais augmentée d'un motet à douze voix. La dédicace latine à la Vierge très sainte est conçue dans les mêmes termes qu'en l'édition de motets de 1583[1] ». En outre, Jean Mayer édite à Dillingen un recueil de *Cantiones sacrae*, ce qui prouve, suivant Haberl, « que les élèves du Collège Germanique demeurant à Augsbourg et Dillingen, avaient propagé avec éloge la renommée de Victoria ». L'œuvre, publiée à Dillingen, avait, en effet, été dédiée au doyen de la cathédrale d'Augsbourg ainsi qu'à

1. Pedrell. *Loc. cit.*, p. 280.

un chanoine de Eichstaedt nommé Jean Othon de Gemmingen.

Quoi qu'il en soit, les motifs qui empêchèrent Victoria de se renoncer, nous sont révélés seulement dans la dédicace au « Sérénissime Prince Cardinal Albert » du livre de Messes imprimé à Rome chez Coattino, en novembre 1592.

Le fait considérable et nouveau que nous révèle ce prologue est la nomination du grand artiste au poste de chapelain de l'impératrice Marie. Et dès l'abord on s'explique cette haute faveur lorsque l'on a lu attentivement le prologue qui précède. Que l'impératrice Marie, fille de Charles-Quint et de cette Isabelle de Portugal dont la mort détermina la sainte vocation du duc de Gandie; qui fut d'autre part la sœur de Doña Juana, fondatrice du couvent des Royales Déchaussées qu'elle fit occuper à Madrid par des religieuses de l'ordre de Sainte-Claire de Gandie; enfin qui épousa son cousin germain Maximilien II, lui-même fils de l'empereur Ferdinand Ier que nous vîmes s'intéresser ainsi que ses sœur et nièce la reine et la princesse de Portugal, à la prospérité du *Collegium Germanicum*, et dont elle eut pour fils le futur protecteur de Victoria, le cardinal Albert lui-même devenu par son mariage avec Isabelle d'Autriche, le neveu de Philippe II...; que l'impératrice Marie, disons-nous, ait choisi pour chapelain

Victoria, nous le comprenons facilement. Reconnaissons ici, que le musicien d'Avila eut pour lui la chance d'entrer de bonne heure dans l'intimité de la plus puissante famille de son temps. Sa carrière tout entière est liée aux événements privés de l'existence d'une illustre maison. La visite du duc de Gandie à Avila, la pension accordée par Philippe II en 1565, l'entrée au Collège Germanique, et de là, ces faveurs dont le comblèrent Truchsess, les ducs de Bavière, le prince d'Altemps, le neveu de Pie V : Michel Bonello, puis Charles-Emmanuel de Savoie, le cardinal Albert, et maintenant l'impératrice Marie, ce sont là autant d'anneaux d'une même chaîne dont nous allons pouvoir suivre encore le développement.

III

RETOUR D'ITALIE

Victoria a été nommé chapelain de l'Impératrice avant 1592. En effet, dans sa dédicace au cardinal Albert, il nous apprend qu'il s'est remis à écrire *d'abord* à cause de sa nomination, *ensuite* à cause du goût personnel du prince pour la musique et de ses particulières instances, *enfin* sur les conseils de nombreuses personnes. Ces trois considérations le « déterminèrent à écrire de nouveau » Il nous faut donc déduire le temps matériel de la composition et de la

publication des œuvres en question, de l'année 1592, pour fixer une date approximative à la faveur que reçut Victoria de l'impératrice Marie.

M. Pedrell croit fermement que Victoria reçut en Espagne et non en Italie, le titre de « chapelain », et que l'impression des messes de 1592 put se faire à Rome, tandis que le musicien se trouvait à Madrid. Cette note paraît inutile, surtout si l'on se reporte aux documents de Pérez Pastor où, en date du 21 janvier 1594, est signalée une lettre de Sa Majesté au duc de Sesa, ambassadeur à Rome et octroyant « cent cinquante ducats sur les revenus de l'évêché de Cordoue, en faveur de Tomé de Vitoria, prêtre, du diocèse d'Avila, chapelain de la Sérénissime Impératrice ma très chère et très aimée sœur (*Arch. Hist. Nac.* — Libro 3º de Iglesias, fol. 236) ». Cette lettre semble prouver que Victoria résidait encore à Rome à cette époque. Il est probable qu'il ne quitta la ville des papes que lorsque l'impératrice, devenue veuve et s'étant retirée au couvent de Sainte-Claire, aujourd'hui des *Descalzas Reales*, pria le musicien de la rejoindre et de la servir. Victoria fut son chapelain jusqu'à sa mort, c'est-à-dire jusqu'en 1603. Nous ne saurions donc attacher plus d'importance que M. Pedrell lui-même[1] au fait qu'un acte du cha-

1. *Estudio cit.* Año II, nº 24, p. 374.

pitre de Léon — aujourd'hui disparu — constatait que Victoria et Guerrero avaient remis à la cathédrale, le 2 janvier 1586, plusieurs livres de musique ; ce qui permettrait d'argumenter en faveur d'un voyage effectif de Victoria à travers l'Espagne, à l'époque annoncée dès 1583.

Mais M. Pedrell a trouvé[1] dans la *Vie prodigieuse du V. P. Fray Sebastian de Náxera* écrite par Frère Pierre de l'Assomption, que la fille de l'impératrice Marie, l'infante Marguerite, refusa le mariage que lui proposait Philippe II et entra en qualité de religieuse franciscaine aux Royales Déchaussées, le 25 mars 1584, où sa mère, quoique sans professer, s'enferma avec elle jusqu'à sa mort.

Faut-il donc admettre que l'impératrice envoya de loin au musicien, et aux environs de 1592, soit presque huit années après sa propre réclusion, le titre de *Cesareae Majestatis Cappellanus* ? Y eut-il là une influence du cardinal Albert ? Pourquoi ne pas aussi attribuer cette faveur à la protection toujours vigilante de Philippe II auquel le musicien avait précisément dédié en 1583, c'est-à-dire un an avant la retraite de l'impératrice Marie, le deuxième livre de Messes ? Que Philippe II ait conseillé à sa sœur ou que le cardinal Albert ait supplié sa mere d'élire

1. *Ibid.*, p. 3[illegible].

pour chapelain le maître qui se rendit fameux au Collège Germanique, ce sont deux hypothèses possibles et entre lesquelles on est embarrassé de choisir[1].

Quoi qu'il en soit, Victoria n'est plus à Rome après 1594. Il quitte la cité éternelle qui fut surtout au XVI[e] siècle le cœur de l'Europe et où il se fit un nom, comme le déclarait fièrement Ancina. En cette Rome incomparable à laquelle il dut une complète éducation, il put se hausser à l'universel, résumer en lui la chrétienté entière, l'Église, réaliser en soi l'image de l'humanité implorante, et sentir battre, sous sa cape tenace d'Espagnol, une âme cosmopolite.

Le voici maintenant qui regagne la sèche et ascétique Castille. Dans le pays le plus « effréné » du monde, il ne va pas trouver les honneurs ni la fortune. Il va désormais vivre pour l'éternité, et si, comme nous l'avons dit, le compositeur ne se renonce pas, du moins l'homme se tiendra-t-il pour satisfait de la modeste place que lui vaut son titre de chapelain.

Il arrive à Madrid. Philippe II, son protecteur, n'est plus qu'un sombre malade. Sainte Thérèse est morte depuis de longues années déjà. L'Impératrice, âgée, ombre silencieuse d'un couvent rigide, l'accueille cependant avec une

1 Notons ici que le grand majordome de l'Impératrice était le très musicien Don Juan de Borja... (Cf. Cerone).

noble bienveillance. Le musicien va devenir son indispensable serviteur. Il a laissé tous ses amis en l'Italie souriante, mais il retrouve dans sa chère patrie la famille qu'il abandonna si longtemps. Il n'est plus seul. Son frère Jean-Louis, marié et père de famille, le recevra joyeux. Et dès lors il n'y aura plus de regrets au cœur de l'artiste pour ces longues et si belles années passées en de lointaines et magnifiques résidences, dans la fréquentation quotidienne des personnes de son temps les plus illustres par la naissance, les vertus ou le talent.

En ce couvent des Royales Déchaussées où il exerce l'office de chapelain, et auquel l'attacheront plus tard davantage les fonctions d'organiste..., Victoria vit une existence féconde. Il y respire la sainte odeur d'encens que les religieuses entretiennent en silence. Il évoque la mémoire de cette exquise fondatrice, morte à trente-sept ans, cent fois plus heureuse en son oratoire que sur les trônes d'Espagne et de Portugal, et qui aima tant la musique. Le seul plaisir que s'accordât Doña Juana fut en effet d'entretenir une compagnie de musiciens qui la suivait sous les voûtes de la chapelle ou dans les allées pleines d'ombre du Prado.

Les Franciscaines Déchaussées avaient pour sœurs les Carmélites qui venaient d'être l'objet de passionnés débats, dont nous retrouvons un

écho dans les documents de Pérez Pastor[1].

On imagine aisément ce que pouvait penser un Victoria, revenant de Rome, de ces disputes dont les échos ne s'étaient pas éteints au moment où il franchit le seuil des Royales Déchaussées. Celles-ci, nous l'avons dit, avaient été recrutées dans le couvent de Sainte-Claire de Gandie par Doña Juana, l'ex-régente d'Espagne, conseillée en cela par l'ex-duc de Gandie devenu l'humble « frère François Pécheur ». — François de Borja avait d'autre part l'influence que chacun sait sur l'esprit de la mère Thérèse de Jésus qu'il alla voir au pays d'Avila en 1557. — Enfin Nicolas Factor qui fut le confesseur de Sainte Claire et de Doña Juana, Fray Luis de Léon et Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, sont d'assez illustres personnages pour que Victoria ait été intéressé par le récit des récentes discussions auxquelles nous initie Pérez Pastor. — Il dut en concevoir une opinion que ses expériences romaines au *Collegium Germanicum* ou à l'*Oratoire* de Saint-Philippe de Néri ne rendirent pas favorable. En outre, la règle du Carmel primitivement établie par sainte Thérèse passait pour immuable en sa forme sévère, aux yeux de tous les sincères orthodoxes

Aussi ne nous arrêterons nous pas à l'hypo-

1. *Op. cit.*, III, p. 404 et suiv. (Fr. Luis de Léon)

thèse de rapports étroits entre le Victoria dont nous admirons la foi si grave et profonde, et les carmélites ou amis de carmélites vers lesquels il eût pu se sentir porté, par esprit de confraternité artistique, ou seulement par son admiration pour la mère Thérèse de Jésus. Victoria vécut obscur et silencieux à son poste de chapelain, et malgré les actes extérieurs de sa vie privée que nous permettront de contrôler les documents de Pérez Pastor, et bien qu'il ait continué d'écrire, il nous faut affirmer que le musicien d'Avila réalisa en toute conscience le dessein qu'il avait formé dès 1583, et qu'il mena dans la capitale une « existence contemplative, digne du prêtre » qu'il voulut demeurer.

S'il se fût mêlé davantage au monde religieux tout-puissant qui l'entourait, nul doute qu'il n'eût atteint aux honneurs les plus élevés, car la renommée qui l'avait précédé, comme aussi les magnifiques protections qui jamais ne l'abandonnèrent, ne pouvaient que lui valoir une carrière enviée. Mais fidèle à sa volonté de solitude et de renoncement, et peut-être défiant de son naturel, prévenu enfin par les bruits de pitoyables querelles contre les clans et partis qui divisaient le clergé régulier, il refusa toutes les distinctions, s'abstint de toute démarche, et se plongea dans un labeur opiniâtre, comme pour perdre l'envie de songer aux loisirs que l'on

consacre aux courtisaneries. L'exemple donné par Victoria, humble chapelain, puis modeste organiste des Royales Déchaussées nous laisse fort à penser. Si l'on excepte quelques autres mystiques de l'art contemporain, tels que Morales ou Guerrero, nous doutons qu'il soit possible de trouver au XVI[e] siècle, c'est-à-dire aux heures brillantes de la Renaissance, un modèle aussi touchant de chrétien qui se sacrifie. Ce n'est pas là du fatalisme : l'ascétisme espagnol est actif, et le mysticisme d'une sainte Thérèse, par exemple, s'accompagne de parfaites qualités ménagères et administratives. C'est au contraire la liberté du travailleur catholique qui n'espère sa récompense que dans l'au-delà ; c'est la farouche et volontaire orthodoxie du croyant des époques médiévales pour qui les propos de l'*Imitation* semblent d'une langue très naturelle. Nous chercherons en vain dans toute l'Italie du XVI[e] siècle ce témoignage d'un idéal qui fut celui du XIII[e] et qui demeure, par exception, l'idéal du siècle d'or espagnol[1].

Et déjà, rectifions avec M. Pedrell, l'erreur courante, qui fut aussi celle de Haberl, et suivant laquelle Victoria aurait été appelé à Madrid en qualité de sous-directeur de la chapelle du Palais. Le directeur en était Rogier qui mourut

1. Cf. H. Collet, *Op. cit.*, chap. V : La Tradition Scolastique.

en 1596, et fut remplacé dès 1598 par Mateo Romero. Mais aucun document ne permet d'affirmer ce que tant de biographes n'hésitèrent pas à soutenir. En revanche, Victoria lui-même prend la peine de nous dire en 1592, et de nous répéter en 1600 et en 1605 qu'il fut nommé « chapelain de la Majesté sacrée et Impériale » de l'auguste princesse Marie.

Enfin les auteurs de cette fable ayant été jusqu'à supposer que Victoria donna sa démission à la Chapelle du Palais, mécontent de la nouvelle orientation marquée par Bernardo Clavijo et son école, et que n'aurait pu admettre le musicien d'Avila « rigoureux adepte de l'école palestrinienne », M. Pedrell[1] voulut d'abord établir que Victoria ne devait rien à Palestrina — sur quoi nous reviendrons plus tard — puis examina le texte des motets de ce Clavijo, édités à Rome, chez Gardano, en 1588, et conclut résolument que ces œuvres réputées audacieuses « n'accusent l'introduction d'aucune forme nouvelle : et que l'imitation et le canon tendent à se résoudre, semble-t-il, en une fugue à deux motifs avec les transpositions réglementaires, quoique insuffisamment développée. Il s'y trouve quelque passage chromatique, mais on en rencontre aussi dans les compositions de Victoria.

1. Cf. *Loc. cit.* p. 360

Les voix marchent avec aisance... et la facture comme le fond de ces motets révèlent le talent d'un musicien de grand savoir, mais non pas le génie d'un artiste supérieur à Victoria... Une œuvre pour orgue de Clavijo a paru en même temps que l'œuvre vocale... mais de même que celle-ci ne surpasse point Victoria, de même celle-là ne constitue pas un progrès sur la technique de Cabezon, dont, par ailleurs, elle relève clairement ».

Aussi bien Victoria n'a pas besoin de titres plus honorifiques que celui dont la possession le remplit d'aise. Et la publication de ses œuvres futures auront pour corollaire de magnifiques exécutions « dans ce temple insigne de l'auguste Doña Juana » où manifestement il s'estime fort heureux d'être interprété. Nous en pourrons juger par la dédicace à Philippe III des compositions de l'an 1600.

*
* *

Dans le temple où l'ex-régente d'Espagne goûtait une félicité qu'elle n'avait pas connue sur les « trônes d'Espagne et de Portugal », et gagna le paradis vers quoi le bienheureux Nicolas Factor la vit se diriger en compagnie de Marie-Madeleine, d'Inès et de Dorothée, Victoria éprouve à son tour les pures joies d'une vie pré-céleste.

On eût même pu croire que le musicien Victoria ne sortit de la chapelle de Sainte-Claire que pour se rendre auprès du Dieu qu'il implora avec tant de ferveur, si les découvertes de l'érudit Pérez Pastor[1] n'avaient permis de suivre, année par année, les faits et gestes du musicien qui s'occupe soit de gérer sa fortune, soit de signer contrat avec ses éditeurs, soit encore de régler ses affaires de famille.

Il faut citer d'abord un « pouvoir de Tomé de Victoria, chapelain de la Majesté de l'Impératrice, résidant en la capitale, à son frère Juan Luis Victoria, pour toucher de Francisco y Pedro de Maluenda 65 000 maravédis sur la rente de l'an 1596, et une autre quantité égale sur la rente perpétuelle établie entre eux d'un commun accord. — Madrid, 17 février 1596. — (Pedro de Prado, 1596) ».

Le même jour est enregistré un pouvoir « pour toucher du receveur de la cité de Jaen 150.000 mrs. pour les rentes de 1597 et 1598, des 75.000 mrs. qu'ont de rente viagère doña Francisca de Loaysa et doña Isabel de Victoria », ses parentes, ainsi qu'un pouvoir pour toucher « les fruits du bénéfice possédé par lui en la ville de Mondéjar, et qui valent 100 000 mrs. ».

Nous revoyons Isabel de Victoria et Francisca

1. *Op. cit.*, p. 518 et suiv.

de Loaysa, en date du 9 février 1598, dans un pouvoir de Victoria à « Juan Martinez de Alegria pour toucher du Trésorier des *alcabalas*[1] de Jaen 200 ducats de la rente de toute la présente année qui sont dus par privilège de Sa Majesté sur la tête et les vies de doña Isabel de Victoria y Loaysa et doña Francisca de Loaysa. — *Item* pour toucher les 150 ducats de pension sur l'évêché de Cordoue qu'il a par bulles de Sa Sainteté et les 120 ducats qu'il a de gages par Madame l'Impératrice (*Ibidem*, 1598, fol. 1°) », ce qui est fort précieux pour l'historien auquel il révèle exactement le traitement touché par Victoria de l'Impératrice, pour ses fonctions de chapelain.

Plus important encore, et surtout plus curieux, parce qu'il nous montre jusqu'où la renommée de Victoria avait pu s'étendre, est le « pouvoir de Tomé de Victoria, chapelain de la Majesté de l'Impératrice, à Diego de Vergara Gaviria et Juan López de Oreitia, résidant à Séville, pour toucher de Juan López de Mendoza, qui vint avec la flotte arrivée des Indes, la somme de cent *pesos* à neuf réaux qu'a consignée pour la partie contractante le Dr. Solís, avocat à Lima. — Madrid, 12 mars 1598. — (*Ibidem*) ». Nous avons déjà rapproché ce texte intéressant de l'épi-

1. Droit sur les marchandises vendues après vente. *Alcabala del viento* : droit d'entrée sur les marchandises importées de l'étranger.

gramme des *Motecta* de 1585, où Juvénal Ancina nous apprend avec orgueil que son musicien « est connu jusqu'aux Indes ». Longtemps avant la consignation du Dr Solis, avocat de Lima, la réputation de Victoria avait franchi les océans et atteint jusqu'à ces terres lointaines du Pérou...

Une autre découverte sensationnelle est celle de l'accord intervenu, en date du 1er octobre 1598, entre l'imprimeur « Julio Junti de Modesti et Tomé de Victoria, chapelain de l'Impératrice, au sujet de l'impression d'un livre de musique, composé par ledit Victoria ». Les conditions, de part et d'autre, sont les suivantes : 1° Dans les six mois Junti commencera l'impression, à ses frais, sur papier ordinaire et de quart, comme ceux qui se font à Venise. — 2° L'impression sera de 200 jeux, de 80 plis chacun. — 3° Junti pourra en outre imprimer pour soi cent autres jeux, à la condition que ceux-ci ne se puissent vendre qu'une année après l'achèvement de ladite impression. — 4° L'auteur paiera à l'imprimeur 2.500 réaux, 1.000 réaux au comptant, 500 au commencement de l'impression, 500 à la moitié de celle-ci et 500 lorsqu'elle sera terminée.

Le lecteur comprendra le prix de cette trouvaille de Pérez Pastor, grâce à laquelle nous connaissons exactement les conditions sous lesquelles se faisaient, au XVIe siècle, les arrange-

ments entre auteur et éditeur, et particulièrement celui dont convinrent Victoria et son imprimeur madrilègne. L'édition en question est sans doute celle des messes, motets, psaumes, etc... qui parut à Madrid, chez Joannem Flandrum, en 1600, et qui est dédiée à Philippe III.

Le prologue latin [1] est un bon exemple du style élégant de l'écrivain Victoria. Nous y apprenons [2] que Philippe III « aimait beaucoup la musique, qu'il la mêlait aux graves affaires du gouvernement, et que, grâce à lui, elle l'emporte hautement sur ses autres sœurs que l'on appelle *artes liberales*. Puis Victoria prend le ton dogmatique du philosophe et disserte à la manière du médiéviste Rui Sánchez de Arévalo sur les propriétés politiques de la musique et son heureuse influence sur les coutumes des citoyens. Et il termine par le vœu formel de voir au temple saint, grâce à ses hymnes et à ses cantiques, s'accentuer de jour en jour la piété des fidèles envers le vrai Dieu. » Le temple saint auquel il fait allusion en sa dernière phrase : *in clarissimo hoc Templo Augustissimae Amitae tuae Ioanne*, n'est autre que celui des Royales Déchaussées fondé par doña Juana, sœur de Philippe II et, par conséquent, tante de Philippe III.

En la même année 1600, paraît à Venise, chez

1. Nous le reproduisons en notre *op. cit.*, p. 402, note 1.

2. *Ibidem.*, p. 403.

Vincenti, la magnifique collection des *Hymnes pour toute l'année* liturgique, dédiée sur les conseils de G. M. Artusi à l'érudit Antoine Goretti, de Ferrare, et qui est la réédition de celle de 1581 adressée au pape Grégoire XIII. — En 1602, à Francfort, est publiée, selon Nicolas Antonio, une deuxième édition des *Cantiones* de 1589. — Enfin Haberl signale une réimpression en 1603, chez Gardano, des collections de 1583 et 1589.

Avant de nous attarder à la dernière œuvre connue de Victoria, à cet admirable *Officium Defunctorum* de l'an 1605, il nous faut revenir à l'analyse des documents révélés par Pérez Pastor, et que nous avons laissée pour ouvrir, à propos de l'accord survenu entre l'auteur et l'imprimeur Junti, une vue sur quelques œuvres du musicien rééditées à l'étranger. L'*Officium* ayant été publié à Madrid, chez Flandrum, et par suite imprimé aussi chez Junti, « impresor del rey », nous en placerons facilement l'étude parmi les actes chronologiquement classés par l'érudit espagnol.

Le 31 décembre 1601, l'artiste nous fait savoir « comment lui, Tomé de Vitoria, chapelain de l'Impératrice notre dame, résidant en cette ville de Madrid, fils de Francisco de Vitoria et Doña Francisca Suárez, sa femme, ses défunts parents, octroie son pouvoir régulier à Doña Maria de la Cruz y Vitoria, sa sœur, demeurant en la cité

de Valladolid ». — Cependant ce pouvoir n'eut pas d'effet, mais fut remplacé par une autorisation à « Juan Fernández de Cordoba, pour toucher sur les biens vacants de D. Francisco Reynoso, ex-évêque de Cordoue, la rente qu'on lui doit depuis la Saint-Jean de juin 1601 jusqu'au jour du décès dudit évêque, sur les 150 ducats de pension annuelle qu'il a sur ledit évêché. Item pour toucher du Nonce de Sa Sainteté ce qui courra dorénavant de la pension précitée : (*Diego Román*, 1601, fol. 1066). »

Victoria touche souvent de fortes sommes pour des livres de musique que lui demandent soit des chapitres, soit d'illustres particuliers. Parmi ces derniers, ce n'est rien moins qu'un noble archiduc, Albert d'Autriche, fils de Maximilien II, alors lieutenant du roi dans les Pays-Bas où il effaçait les traces sanglantes du duc d'Albe, dont nous voyons apparaître le nom dans un « Pouvoir de Tomé de Victoria, chapelain de l'Impératrice défunte[1] à Antonio Suárez de Vitoria, son frère, résidant à Valladolid, pour toucher 100 ducats « dont m'a fait merci le sérénissime Archiduc Albert de Flandres, pour des livres de musique livrés à D. Juan Carrillo ». — Madrid, 23 novembre 1604. — (*Alonso de Carmona* 1604, fol. 493)

1. Nous reviendrons tout à l'heure sur la mort de l'impératrice Marie.

Victoria s'entremet également pour servir de mandataire au célèbre maître et prébendier de la cathédrale de Tolède, Alonso Lobo [1], au sujet des messes composées par ce dernier et confiées en 1603 à l'imprimerie royale.

Et les « pouvoirs » se succèdent, marquant le peu de hâte que les débiteurs avaient à satisfaire le musicien-créancier. Nous leur adjoindrons, parce qu'elle est typique, la fameuse lettre de Victoria au « sérénissime seigneur » Francesco Maria II della Rovere, duc d'Urbin, découverte par M. Radiciotti et publiée par lui, en 1902, dans la revue *Le Marche,* puis communiquée à M. Pedrell qui la commenta en 1910 dans les recueils de la Société Internationale de Musique, et enfin reprise par M. Radiciotti qui en fit une troisième analyse dans les mêmes recueils de la S. I. M., en 1913 [2]. La fortune de ce court billet est due à l'ignorance où les éminents historiens, que nous venons de nommer, se trouvaient encore des documents exhumés par Pérez Pastor. C'est ainsi que M. Pedrell en tira d'ingénieuses déductions touchant le séjour du musicien à Madrid, et sa situation matérielle.

La lettre est ainsi conçue : « Sérénissime

1. V. sur Lobo notre *op. cit.*, pp. 248 et suiv., 287 et suiv., 331, 343 et suiv. — Pérez Pastor, II, p. 39, III, p. [illegible].

2. Nous l'avons aussi reproduite en notre *op. cit.*, p. 390.

Seigneur — L'an passé j'envoyai à votre Altesse dix petits livres de musique de mille choses, parmi lesquelles allait une messe de la Bataille qui donna grand plaisir au Roi Monseigneur, et puisque Votre Altesse ne m'en a pas fait accuser réception, je me suis décidé à en envoyer d'autres à Votre Altesse et à la supplier de les recevoir, et avec eux mon dévouement. Et que Votre Altesse daigne me faire quelque largesse pour aider à la gravure, et de celle qui me sera faite j'en serai reconnaissant toute ma vie et prierai Notre-Seigneur pour celle de Votre Altesse et de etc... Madrid, 10 juin 1603. [P-S] : La largesse que Votre Altesse me fera pourra être donnée à Rome à Francisco de SSotto, chapelain et Cantor de Sa Sainteté. — [Signé] : Thomé de Victoria, chapelain de Sa Majesté. »

Le duc François-Marie II della Rovere était le petit-fils de ce François-Marie dont Titien fit le magnifique portrait que l'on peut voir à la Galerie florentine des Offices à côté de celui d'Éléonore de Gonzague, sa femme, et dont chacun sait qu'il commanda les troupes vénitiennes dans l'expédition de Charles-Quint contre les Turcs, et mourut empoisonné par P.-L. Farnèse, fils du pape Paul III [1]. C'est plutôt de ce prince

1. V. les monnaies sur lesquelles il prend le titre de « Sacræ romanæ ecclesiæ capitaneus generalis sub Julio II pontifice maximo. »

que tenait François-Marie II, et non de son propre père Guidubaldo, violent, prodigue et débauché. La musique fut l'art préféré du dernier duc d'Urbin, et, nous dit M. Radiciotti, Simone Balsamino l'atteste en sa dédicace des *Novellette* à six voix, publiées à Venise en 1594, où il parle de la cour d'Urbin pourvue de « magnifici Virtuosi » et où il y avait coutume « per la gran copia de Compositori et Cantori, ogni sera haver cose nuove et fresche et non stampate ». Parmi les virtuoses se trouvait précisément un gentilhomme espagnol : Sébastien Raval dont nous avons traité ailleurs[1]. Quant à Francisco Soto, nous essayâmes précédemment de déterminer les relations qu'il eut avec Victoria, et nous n'y reviendrons pas.

Les « dix petits livres » que mentionne Victoria dans sa lettre au duc d'Urbin, sont d'après M. Pedrell lui-même[2] : « les dix cahiers séparés de l'édition : *Matriti, apud Flandrum, anno* 1600, dont huit sont les respectives parties vocales ; un neuvième contient des compositions à quatre voix en partition, et le dixième est *ad pulsandum in organis*. Victoria dit que « parmi ces mille choses il y avait une messe de la Bataille » Précisément, on y trouve cette *Messe*, dont le titre est simplement *Pro Vic-*

1. V. notre *op. cit.*, pp. 281 et 368.

2. Cf. notre *op. cit.*, p. 390.

toria (novem vocum), qui n'a pas paru dans les collections d'œuvres antérieures. D'après ce que Victoria ajoute, c'est-à-dire que cette *Messe* « fit grand plaisir à Monseigneur le Roi », on peut penser logiquement qu'elle fut écrite à la demande de Philippe III lui-même, en commémoration de quelque fait glorieux de notre histoire, la bataille de Lépante, par exemple, ou quelque autre bataille plus proche de la date d'édition de cette œuvre. Le Duc n'ayant pas répondu à la lettre de Victoria, et celui-ci ayant renouvelé son envoi, il est probable qu'il lui envoya d'autres exemplaires de la même collection, puisque de 1600, date de l'édition *apud Flandrum*, à 1603, date de la lettre de Victoria, on peut affirmer sciemment qu'il n'existe pas de nouvelle édition *princeps* de ses œuvres... En somme, et il faut le dire par amour de la vérité, quoique notre patriotisme en soit blessé, Victoria sollicitait des largesses « pour subvenir à la gravure ». La lettre adressée au duc d'Urbin en fait foi. »

Bien que la découverte, faite par Pérez Pastor, des documents relatifs au séjour du musicien à Madrid, nous empêche d'incliner à la conclusion pessimiste de M. Pedrell, et nous permette d'apprécier les nombreux revenus de Victoria, nous sommes bien obligé d'avouer que les débiteurs du maître d'Avila mettaient en général

fort peu d'empressement à s'acquitter envers lui, et que Victoria devait souvent réclamer les plus urgentes honnêtetés. Cependant l'audace même de ces réclamations nous fortifierait dans cette pensée que c'étaient là mœurs courantes, au XVIe siècle, entre Mécènes et artistes, et que les « besoins » de notre musicien ne furent pas si pressants qu'ils ne lui permirent d'en attendre pendant un an ou davantage la satisfaction.

Nous avons cité le pouvoir donné par Victoria, chapelain de « l'Impératrice défunte » à son frère Antoine, pour toucher la largesse de l'Archiduc Albert. La protectrice du musicien mourut en effet au mois de mars 1603, en ce même couvent où elle avait suivi sa noble fille, devenue nonne franciscaine aux Royales Déchaussées depuis le 25 mars 1584.

M. Pedrell a exhumé une intéressante *Relation* des funérailles de l'Impératrice Marie [1], qui, jointe à un récit manuscrit des mêmes cérémonies [2], ne lui révéla — quant à Victoria — que ce détail des « chanteurs des Déchaussées chantant Vigiles avec grande solennité ». Rien ne vint lui faire soupçonner ne fût-ce que la présence de Victoria auprès du cercueil de celle qui daigna lui octroyer sa confiance. Nous savons seulement que les royales obsèques eurent lieu

1. *Estudio cit.*, p. 373.
2. *Ibidem.*

le mardi dix-huit et le mercredi dix-neuf mars au monastère et dans la chapelle même des Déchaussées ; que l'officiant fut Thomas de Borja, archevêque de Saragosse ; que les cérémonies commencèrent à deux heures et demie, confiées aux chapelains et chanteurs des Déchaussées, aidés de quatre Tolédans, et se terminèrent à cinq heures ; enfin que la Ville de Madrid, à son tour, célébra les impériales funérailles le mercredi soir et le jeudi matin. Le rôle joué par Victoria dut être bien modeste, puisque des témoignages contemporains aussi justement informés n'en font aucune mention. Peut-être la musique exécutée au monastère se bornait-elle au simple plain-chant ; peut-être le titre de chapelain ne conférait-il à Victoria que des attributions musicales secondaires ; peut-être enfin le maître d'Avila était-il absent ?

Quoi qu'il en soit, notre musicien perdit, en 1603, une illustre et aimable bienfaitrice qui sut l'attacher à sa personne comme nous le pouvons conclure des propres dires de l'artiste, par exemple de la dédicace à Philippe III du livre de l'an 1600. Mais la mort de l'Impératrice n'amena aucun changement dans la situation de Victoria. Il demeura par la suite comme par le passé au monastère de Doña Juana où nous le verrons remplir les fonctions d'organiste. Aussi la reconnaissance du musicien n'eut-elle pas à

souffrir d'injustices ultérieures. Il continua d'occuper en paix l'heureuse prébende qui lui permit de réaliser son beau rêve mystique, et dont seule la mort le sépara.

Sa gratitude envers la défunte Impératrice se manifeste par le sublime *Officium Defunctorum* à six voix, publié à Madrid *apud Joannem Flandrum*, en 1605, *in obitu et obsequiis Sacræ Imperatricis*, et dédié à la « Sérénissime Princesse D. Marguerite, Fille des Empereurs Maximilien et Marie ». La dédicace nous révèle la genèse de l'œuvre composée spécialement pour les obsèques de l'Impératrice, et que l'auteur offre à sa Fille comme son chant du cygne, *cygneam cantionem*... Victoria souhaite respectueusement à la Princesse une longue et sainte vie, et la félicite d'avoir renoncé au monde. Il lui adresse son œuvre nouvelle et lui en fait espérer de plus belles, si Dieu lui accorde quelque répit ; phrase qui semble contredire l'expression *cygneam cantionem*, mais qui nous paraît seulement en restreindre le sens et la rapporter aux obsèques de l'Impératrice.

Le prologue est accompagné d'une poésie de Martin Perserio à la louange de « son collègue », ce qui nous fait supposer que ce Martin Perserio n'est autre que le « Père Martin Perserio, chapelain de l'Impératrice », auquel, d'après les documents de Pérez Pastor, Victoria octroie

« pouvoir pour toucher 200 ducats qu'on lui doit pour la pension annuelle de 100 ducats qu'il a sur les biens et rentes de l'Évêché de Ségovie, et qui sont des années 1602 et 1603. — Madrid, 11 février 1604 (Luis de Herbias, folio 393). » — La poésie du P. Martin Perserio, agrémentée de figures mythologiques, célèbre le compositeur et l' « insigne noblesse » de l'Impératrice, et compare l'*Officium Defunctorum* aux lamentations d'Orphée pleurant sa chère Eurydice...

Un premier écho de la mort de l'Impératrice se retrouve en la *Bibliographie* de Pérez Pastor donnant communication d'un « pouvoir de Tomé de Victoria, chapelain de l'Impératrice (qu'elle soit en la gloire !) pour toucher de l'Archevêque de Santiago les maravédis échus de la pension qu'il a sur l'évêché de Ségovie, du début de 1602 au jour où ledit Archevêque a quitté l'évêché de Segovie. — Madrid, 30 septembre 1603. — (Alonso de Carmona, 1603, 2e fol. 826) ».

Nous avons dit que la mort de l'Impératrice Marie n'avait pas eu pour résultat de modifier la situation de Victoria au monastère des Royales Déchaussées ; mais ce que nous n'avons pas signalé c'est que sa bienfaitrice, en mourant, lui laissa, par son testament, une rente annuelle et viagère de 120 ducats. Les documents de Pérez Pastor nous révèlent que le « Maître Tomé de

Victoria, chapelain de S. M. » en fit cession à Dª Isabel Diaz y Poe « pour prix de 720 ducats que celle-ci lui livra ». Les documents ajoutent ici que « Tomé de Victoria hypothéqua :

Le bénéfice de Mondéjar, qui vaut chaque année 300 ducats de rente.

150 ducats de rente et pension annuelle sur l'Évêché de Cordoue.

100 ducats sur l'Évêché de Ségovie.

120 sur l'Évêché de Zamora.

La rente du bénéfice de la ville de Yuarna.

Et 200 ducats de gages qu'il a de S. A. la Princesse, madame. — Madrid, 1er janvier 1605. — (Luis de Herbias, 1605, 1° fol. 7). »

Nous demeurons assez embarrassé pour expliquer ces hypothèques. La date du document visé coïncide avec celle de la composition de l'*Officium Defunctorum* que l'auteur allait dédier, au mois de juin prochain, à la Princesse Marguerite, et qui s'accompagne d'une poésie du chapelain Perserio, laquelle ne trahit d'aucune façon la gêne ou seulement la médiocrité d'existence de Victoria.

Au reste, des documents nous instruisent des multiples occupations du musicien à cette époque, et des emplois particuliers qu'il obtint au monastère. Bien qu'il apparaisse que les rétributions, prises en soi, étaient minimes, il nous faut considérer qu'elles s'ajoutaient les

unes aux autres et formaient ainsi un honorable ensemble. La pension royale datant de 1565, les rentes dont nous venons de donner le détail, les profits du compositeur, le traitement de chapelain, enfin le modique salaire d'organiste, telles sont les sources de la petite fortune de Victoria. Et nous ignorons les largesses que tant d'illustres protecteurs eurent sans doute à honneur de lui continuer. En cette année 1606 qui suit celle de la publication de l'admirable *Officium Defunctorum*, et à laquelle nous arrivons maintenant, Victoria est nommé organiste des Royales Déchaussées. Sans traiter, pour l'instant, de la partie « organique » de l'œuvre victorienne, nous remarquons ce fait singulier d'un célèbre fabricant d'orgues prenant pour témoin d'un contrat le pur musicien des voix, Victoria. Il s'agit de l'accord convenu entre le flamand « Hanz Brevos, organiste du Roi, et le Couvent de Notre-Dame des Anges, au sujet d'un orgue nouveau pour ladite église. *Témoin :* Tomé de Victoria. — Madrid, 19 août 1604. — (Francisco Testa, 1604, 2°, folio 804). » — Mais ce n'est pas tout ; et nous possédons aujourd'hui, grâce à Pérez Pastor, un texte unique et définitif par quoi nous apprenons — et avec quelle joie — le nouveau talent d'une personnalité déjà si riche. Dans les Archives Historiques Nationales (Iglesias, libro 8°, folio 246) le diligent Pérez

Pastor découvrit une déclaration du roi Philippe III, faite le 2 juillet 1611, et dont voici le précieux contenu : « Le Roi. Pour ce que par déclaration et additions que je fis en l'année 1601 à l'écrit octroyé par la sérénissime Infante de Castille Doña Juana, Princesse de Portugal, ma très aimée tante (qui ait le paradis !), et grâce auquel furent fondés et dotés le monastère, l'église et la chapelle des Déchaussées de la ville de Madrid, j'ordonnai et mandai, entre autres choses, qu'il y eût un organiste habile et capable à qui l'on donnerait 40.000 maravédis de traitement annuel, ainsi que cela est exposé tout au long dans lesdites déclaration et additions. Et ayant été informé par la suite que ledit salaire était trop minime pour valoir à la chapelle la personne dont elle a besoin pour le service des orgues, et que par conséquent il convenait de l'augmenter ; que d'autre part Thomé de Vitoria qui tenait cet emploi en 1606 l'avait occupé pendant deux ans aux conditions susdites ; j'ai jugé bon, en qualité de patron desdits monastère, église et chapelle, par une cédule signée de ma main et contresignée par mon secrétaire Francisco Gonzalez de Heredia, faite en la ville de Madrid... »

Tel est le document qui nous révèle, signé par une main illustre, la compétence de Victoria sur l'orgue. Eut-il relations avec les fameux vir-

tuoses de son temps ? Joua-t-il sur son instrument, aux Royales Déchaussées, les œuvres d'un Antonio de Cabezón ? Écrivit-il lui-même, en dehors des accompagnements exceptionnels de ses œuvres, quelque pièce d'orgue aujourd'hui enfouie dans les archives poudreuses d'une chapelle madrilègne ? Mystère... Mais il nous suffit de savoir que le maître des inspirations mystiques, devenu septuagénaire, exerça sur le clavier d'ivoire ces doigts affaiblis que l'on imagine semblables à ceux que le Greco effila. Nous évoquons le chanteur des sublimes extases qui s'essaye à reproduire sur son instrument les suaves et les puissants accords dont les sonorités profondes se prolongent sous les sombres voûtes. Nous aimons sans les connaître ces improvisations frissonnantes où l'artiste peut exprimer « tout ce que renferme son cœur impatient, qui se gonfle de richesses et dans peu de mois va mourir ».

IV

LA MORT

Car il est mortel celui qui créa tant d'œuvres immortelles. Victoria nous a donné dans son *Officium Defunctorum*, comme le vieillard Greco dans sa *Pentecôte*, « sa plus rare génialité ». Désormais, il peut partir... Et c'est peut-être le

fait accompli que nous laisse entendre la lettre fatidique du roi Philippe III. L'organiste des Royales Déchaussées cesse en l'an 1608 d'illuminer l'obscur monastère de ses enthousiasmes harmonieux. Les voix invisibles se sont tues, et déjà nous pensons qu'une âme admirable s'est élancée vers son Dieu.

Au reste, les documents implacables ont pris fin. Il nous faut attendre jusqu'à l'année 1624 pour qu'à la date du 23 avril surgisse, comme un rappel lointain et indifférent, une simple et froide « lettre de paiement de Dª Luisa Vicentelo de Leca, veuve de D. Felipe de Zúñiga, de 45.000 maravédis de la rente sur l'impôt payé par les propriétaires des troupeaux du royaume de l'année 1620 « les mêmes que le Licencié Tomé Luis de Vitoria possédait et laissa par privilège du Roi Notre Seigneur à lui octroyé, sur ladite rente, à raison de quatorze le mille, le quatorze décembre de l'an quinze cent soixante-cinq. Lequel et dit Licencié mourut, laissant pour héritier Nicolás de Neyra Vitoria ». — Madrid, 23 avril 1624. — (Jerónimo Sánchez de Aguilar, 1624, fol. 1559).

Mais pourquoi ne pas nous reporter aux propres paroles du roi Philippe III nous disant que « Victoria fut organiste pendant deux ans » aux Royales Déchaussées, à savoir entre 1606 et 1608 ?

Ce texte nous indique assez clairement, semble-t-il, que Victoria mourut aux environs de l'an 1608, car il ne put quitter l'orgue des Déchaussées que ravi par la mort au monastère qui le chérissait. Et même si la date exacte de 1608 paraissait prématurée, devrions-nous admettre l'hypothèse d'une maladie grave immobilisant ses mains et, bientôt, raidissant son corps tout entier... Il suffit en effet de jeter un regard sur la lettre du roi pour nous rendre compte de ce qu'aucun autre organiste ne pouvait mieux plaire à la communauté, et que par son acceptation d'un modeste salaire, Victoria devenait, entre tous, l'homme précieux et nécessaire, l' « organista de habilidad y suficiencia » dont nous entretient la missive royale.

Notre conjecture n'est pas détruite par le *Melopeo* de Cerone plaçant Victoria, en 1613, parmi les compositeurs vivants ; car Cerone revint d'Espagne vers 1608, à la veille de la publication des *Regole per il canto fermo* (1609), et l'impression si longue de l'énorme *Melopeo* nous conserva vivant en 1613 celui auquel l'auteur songeait en 1608...

Nous inclinons donc à penser que la date de 1608 peut être adoptée, sans crainte qu'un nouveau document vienne, un jour, l'éloigner beaucoup de la véritable. S'il n'est pas défendu de croire, d'autre part, que notre musicien

naquit entre 1530 et 1535, Victoria aurait vécu environ soixante-quinze années de la vie la plus mouvementée et la plus pittoresque, d'abord au pays vertigineux des mystiques, puis en la capitale de la chrétienté, enfin à l'ombre d'un illustre cloître madrilègne. Il y aurait vécu dans l'intimité des princes de ce monde, dans la société des plus grands artistes, dans la communauté des plus humbles et des plus saints religieux. Protégé par un pape, deux cardinaux, une impératrice, deux rois, trois ducs et un prince; ami de compositeurs délégués par toutes les nations d'Europe près la cour brillante des pontifes, et rival d'un Palestrina ; ayant approché d'une Thérèse de Jésus, d'un François de Borja et sans doute d'un Philippe de Néri ; le voici qui termine ses jours dans le silence à peine troublé par le pas léger des religieuses. Celui qui atteignit au cerveau du monde s'éteint dans l'obscur des maisons de Dieu où l'on se renonce. L'artiste que les grands se disputèrent est enseveli dans la tombe mystérieuse de celles qui ne cherchent que l'oubli.

Rien ne nous rappelle aujourd'hui l'histoire de ses dernières heures. On essaierait en vain de découvrir à Madrid la petite croix noire sur un tertre abandonné. Dans la campagne rase et jaune où, sous la poussière et le vent froid, une route interminable et blanche nous conduit

vers l'enclos des morts, un secret instinct nous avertit que nous laissons derrière nous celui dont la dépouille sacrée a disparu. Sans doute, le pavé inégal de Madrid recouvre de son granit implacable les sépultures des nonnes d'autrefois, parmi lesquelles s'égara le cercueil oblong du plus grand musicien d'Espagne.

Nous regrettons de ne posséder sur la vie de l'artiste que les documents secs et indifférents que nous avons essayé de colorer. Il nous manque jusqu'ici les découvertes — que l'on fera peut-être un jour — touchant la personne même du musicien, son aspect physique, son caractère, ses mœurs. Un voile s'étend encore sur l'existence de l'homme qui précéda de peu d'années dans la tombe le Greco et Cervantes.

V

HOMMAGES ULTÉRIEURS

Les destinées posthumes de Victoria furent celles d'un merveilleux déraciné. En sa patrie, nul ne s'intéressa à la gloire du maître d'Avila. Comme il serait vain de vouloir trouver en l'antique cité le souvenir vivant du fils le plus génial, on ne peut que constater l'ingratitude des historiens, des érudits ou des collectionneurs des âges suivants. L'Espagne fut toujours la belle indifférente au sourire qui promet et ne

dure point. Bermudo voyait juste qui, dans le premier prologue au pieux lecteur de sa *Déclaration d'Instruments*, disait de ses contemporains :[1] « Je sais qu'il y a eu et qu'il y a en notre Espagne des hommes très excellents en viole, orgue et tout genre d'instruments, et très doctes en composition de chant d'orgue[2]. Mais la cupidité, l'envie et l'avarice de certains sont telles qu'il leur pèse qu'un autre sache quelque nouveauté, et plus encore s'ils la lui voient mettre au jour. Je parle de choses vues et jugées de fort près. Ce que Dieu, par miséricorde et clémence, daigna leur donner, ils le gardent jalousement, et préfèrent l'emporter en enfer plutôt que d'en faire participer ceux qui peuvent servir Dieu, donneur de tous biens. D'où il procède que malgré tant de grands talents, de si délicats jugements et d'inventives intelligences, tous les arts sont pour ainsi dire morts en Espagne... »

Aussi bien celui qui délaissait l'Italie et ses pompes pour se plonger dans la solitude féconde et se donner à la contemplation, savait sans doute ce qui l'attendait. Il voulut se dérober aux honneurs, et il fut obéi. Comme on ignora sa tombe, on méconnut son œuvre, et les Espagnols des XVIIe et XVIIIe siècles n'eurent point la

1. Cf. texte espagnol en notre *Op. cit.*, p. 105, note 1.
2. C'est-à-dire le genre polyphonique dans lequel précisément écrivit notre Victoria.

curiosité rétrospective qui leur épargnerait aujourd'hui de se frapper la poitrine et de faire leur *mea culpa*.

Au demeurant, la vogue n'est plus à la polyphonie religieuse, dans l'Espagne du XVIIe siècle, qui est pourtant le siècle de Calderón et de Velázquez, mais aussi de Góngora [1] et de Churriguera [2]... Elle est ailleurs : « L'Italianisme envahit la péninsule dès la seconde moitié du XVIIe siècle, et s'empare à tout jamais de la scène espagnole. C'en est fait de cet idéal religieux et de cette polyphonie expressive. A l'avenir, la monodie, le récitatif, le style représentatif règnent sur la musique chantée ; la musique instrumentale acquiert une importance esthétique ; les modes majeur et mineur se substituent aux anciennes et mystérieuses tonalités ; le passé gothique, pour le goût nouveau, devient l'âge barbare [3]. »

Mais déjà, au XVIe siècle, un silence inquiétant pèse sur l'œuvre de Victoria. Comme la littérature musicale espagnole est muette aujourd'hui sur les créations d'un Albéniz, la musicologie du siècle d'or se taisait sur les mérites d'un Victoria. Et la conséquence la plus importante

1. Rappelons que ses œuvres furent recueillies pour la première fois par López de Vicuña qui les publia en 1627.

2. Le « Góngora de la pierre ».

3. Cf. H. Collet. *Op. cit.*, p. 477.

de cette coalition est la suivante : « Aucune des œuvres de Victoria ne fut transcrite dans les traités chiffrés pour la *vihuela*, dans lesquels on transcrivit un si grand nombre d'œuvres de Morales, de Bernal, de Peñalosa, des deux frères Guerrero, Pedro et Francisco, de Vázquez, l'insigne fils de l'Extrémadure, des deux Flecha, l'oncle et le neveu, et de cent autres polyphonistes du seizeçents. On cherchera vainement dans les œuvres de génie de nos *vihuelistas*, précurseurs des formes et de l'orchestre moderne ; dans aucun des traités de cette splendide floraison d'artistes on ne verra la transcription d'une seule composition de Victoria, pas même (pour n'en citer qu'un) dans celui de Daza (1576) postérieur à la première édition de ses œuvres qui fut aussitôt reproduite en Allemagne sans doute avant qu'elle arrivât en Espagne [1]. »

Cependant nous avons retrouvé, au cours de nos recherches dans les archives des chapelles espagnoles, bien des traces du maître d'Avila. C'est ainsi que dans les armoires de la cathédrale de Tolède [2] deux beaux *libros de atril* recèlent quelques-unes de ses œuvres ; à Saragosse, les archives de la Seo et du Pilar contiennent des collections où Victoria voisine avec

1. Ph. Pedrell, *Quelques commentaires à une lettre de l'insigne maître Victoria*, in Recueil de la S. I. M., An XI, liv. IV, p. 173. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1910.

2. Cf. notre *Op. cit.*, p. 555.

Palestrina, Morales et de vieux maîtres aragonais[1]; à l'église métropolitaine de Valence un *Benedictus* à quatre voix fut copié par Mariano de Mendoza, de l'Ordre des Prêcheurs, en 1789, et au collège du *Corpus Christi* sont recueillis d'abord les motets de 1572, puis, dans un manuscrit de *facistol*, des œuvres de l' « Abulensis » unies à celles de Rogier, Lobo, Palestrina, Morales et Navarro, enfin un magnifique tome de l'édition des *Motecta* de 1585[2]. A Burgos existe une copie, faite au XVIIe siècle, du *Laudate* de la collection de 1581[3]. En revanche, Victoria est ignoré à Séville, à l'Escurial, à Montserrat...

Ces quelques exemples suffisent à nous prouver que Victoria ne demeura pas pour toutes les chapelles espagnoles le polyphoniste « redoutable », et que les éditeurs de lutrin, ou les copistes de sacristie ne craignirent point de l'adjoindre à ses émules espagnols ou étrangers. Mais il nous faut attendre jusqu'au XIXe siècle pour trouver une première réédition sérieuse, quoique partielle. Il nous faut prendre patience jusqu'à la publication de la très méritante *Lira Sacro-Hispana* en dix volumes, le vrai titre de gloire du madrilègne Hilarion Eslava, pour posséder enfin une collection maniable et qui reste,

1. Cf. notre *Op. cit.*, p. 367.
2. *Ibid.*, p. 286-7-8.
3. *Ibid.*, p. 465.

malgré les travaux ultérieurs, digne d'être consultée avec fruit. Le premier tome de la seconde série comprend la messe *Ave Maris Stella*, à 4 voix, la messe de *Requiem*, et cinq parmi les plus beaux motets : *Vere languores*, *O Domine*, *Jesu dulcis memoria*, *O quam gloriosum* et *Laudate Dominum*.

Enfin, M. Felip Pedrell vient de terminer, par le huitième volume (1913), l'édition complète des œuvres du maître d'Avila[1]. Les *Motets* occupent le premier « tomus », le *liber primus* des *Messes* le second, les *Cantica* le troisième, le *liber secundus* des *Messes* le quatrième, les *Hymnes* et l'*Officium Hebdomadae Sanctae* le cinquième, le *Liber tertius* des *Messes* le sixième, les *Répons*, *Psaumes* et *Antiennes* etc... le septième. Le huitième « tomus » comporte une longue étude bio-bibliographique de Victoria[2], ainsi qu'un supplément de six compositions : faux-bourdon, hymne, motet, antienne, messe, fête du Samedi-Saint.

Le travail si scientifique de M. Pedrell a été établi d'après les premières éditions que le « collecteur » eut en mains, et qu'il put confronter avec les publications modernes d'Eslava et de Proske. C'est là un monument majestueux

1. Chez Breitkopf et Härtel, Leipzig.

2. Étude qui reproduit, en l'enrichissant, celle publiée jadis dans la revue *La Musica Religiosa*.

élevé à la mémoire du fils illustre d'Avila, et qui, à notre sens, vaut plus que cette statue dont certains patriotes déplorent l'absence sur la place du Grand Marché... Désormais, l'œuvre impérissable du maître pourra prendre place sur les lutrins des plus humbles maîtrises, et les érudits auront le loisir d'étudier dans les bibliothèques les plus accessibles les trésors jusqu'ici jalousement gardés par quelques *archivos* fortunés.

Rendons grâces au Dieu chanté par Victoria de ce que l'activité des éditeurs ne se soit pas manifestée à son égard, comme à celui d'un Palestrina, par exemple. Nous y avons gagné que les mélodies simples et émues de Victoria ne se corrompent, ne se défigurent point sous le travestissement obligé des « ornements », des variantes, des additions de toutes sortes. Et M. Pedrell eut, en somme, à ce point de vue, la tâche aisée. Sa reconstitution sera discutée quant aux accidents, mais nul ne lui contestera l'exactitude scrupuleuse dans la marche des voix elles-mêmes.

Mais Victoria fut surtout honoré à l'étranger, et particulièrement en Allemagne. Et le rôle joué par le maître espagnol au Collège Germanique romain explique cette émigration de l'art victorien. Les élèves issus du *Collegium* n'allaient-ils pas répandre à travers l'Allemagne la renommée

de leur génial professeur? Au reste les éditions de ses œuvres s'y multipliaient[1]. Et aujourd'hui encore, ce sont les chapelles allemandes qui, avec celles de l'Italie du Nord, contiennent le plus grand nombre de manuscrits ou de premières éditions des œuvres de l'« Abulensis »[2]. En outre, un précurseur de Pedrell, Carl Proske, insérait en son anthologie, *Musica Divina*, commencée en 1850, un grand nombre d'œuvres victoriennes, et Haberl se proposait d'en faire une édition complète, lorsque la mort le surprit Et nous ne parlons pas de Rochlitz qui, dès 1835, reproduisait dans sa collection de Mayence, deux des plus beaux parmi les motets; ni des publications fragmentaires de Tucher (Vienne, 1827), Toepler (1850), Weeber (1857), Zahn (1857-1860), Lück (1859), Lützel (1861), Bock; ou encore des citations de Bellermann en son livre de *contrepoint*[3].

Les Anglais ne méconnurent point Victoria, ainsi qu'il appert du *The Compleat Gentleman* de Harry Peacham[4], de *A general history of music* de Burney[5] — qui s'inspire de Peacham — et de

1. Cf. Eitner. *Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke*. Berlin, 1871, p. 196.

2. Cf. Eitner. *Biogr.-Bibliogr. Quellen Lexikon*: Victoria et cf. Maier (Julius). Catalogue traitant des mss. musicaux de la Bibl Royale de Munich, 1879.

3. Berlin, 1862.

4. Cf. l'édition : *London, Printed for Fr. Constable*, 1627.

5. London, 1789.

la collection de Novello : *Sacred music of composers of the XVIth century*[1].

En Italie, la renommée du rival de Palestrina[2] n'a pas diminué depuis l'époque où Cerone, dans le *Melopeo*[3], vantait sa « musique unie, grave et très dévote, et ce qui importe beaucoup, très chorale ». Au siècle suivant, Paolucci et le P. Martini n'oubliaient pas, dans leurs traités pratiques de contrepoint, de reproduire les belles pages de Victoria. Et, au XIXe siècle, outre Baini qui écrivit dans sa monographie, l'éloge que l'on sait du maître auquel il sut restituer la paternité de compositions attribuées à Palestrina par un collectionneur du siècle précédent, Girolamo Chiti, nous devons citer la *Raccolta* d'Alfieri (Rome, 1841) qui honore en Victoria le compositeur inspiré de motets.

Enfin la France elle-même s'est intéressée, à l'aurore du XIXe siècle, à l'œuvre originale du maître d'Avila. Alexandre Choron comprit, dès l'abord, toute la beauté de cet art polyphone, et en pressentit la vogue future[4]. Puis le prince de La Moskowa fit connaître Victoria par ses concerts et la publication de son *Recueil des mor-*

1. Citée par Pedrell. *Estudio cit.*, p. 374.

2. Sur les œuvres de Victoria conservées au Vatican, cf. le catalogue de Haberl, n°s 74. 81, 161, 164, 169, 173, 212.

3. Chap. XXXIII du Ier livre.

4. Cf. Modèles pour le sixième livre des *Principes de composition des Ecoles d'Italie*, parmi lesquels *Victoria*, et d'autres Espagnols. 1808.

ceaux de musique ancienne[1]. Et, plus tard, les exécutions données par les chanteurs de Saint-Gervais, ainsi que l'*Anthologie*[2] de M. Charles Bordes, rendirent familiers aux nombreux fidèles se pressant dans les nefs profondes des églises, ou aux lecteurs assidus des revues musicales, le nom et les ouvrages du « chantre de la béatitude et de la mort ».

Nous arrêtons là cette vue rapide que nous devions donner de l'œuvre qui survit. La tourmente qui la menace toujours, au lendemain de son isolement dans le monde, s'est apaisée. Le monument immortel d'une édition complète éloigne à tout jamais l'oubli qui se propage des fragments obscurs au bloc resplendissant. L'avenir apparaît conquis pour la haute demeure où nous pénétrerons afin de saisir le secret d'une âme passionnée.

1. V. les tomes II (p. 254 et 256) : VI (253-259) : X (39-45).
2. Paris, bureaux d'éditions de la *Schola Cantorum*.

L'ŒUVRE

I

LE STYLE

On sait combien est différent l'aspect des anciennes partitions de chant figuré de celui des rééditions modernes. Là, autant de cahiers que de voix, nulle barre de mesure, aucune indication de mouvement et de nuances, et, surtout, cette notation « blanche » dont les valeurs étaient la maxime, la longue, la brève, la semi-brève, la minime et la semi-minime[1]. Ici, au contraire, la superposition vocale, la mise « en partition », la monotonie du temps « fort » et du temps « faible », la notation « noire », et les indications les plus strictes touchant le mouvement et les nuances, enfin les transpositions obligatoires pour respecter la tessiture sans multiplier les clefs.

1. Figures si populaires au XVI[e] siècle, qu'en Espagne notamment elles donnaient naissance à des locutions familières, comme celle de Don Quichotte, impatient d'obtenir de Sancho Panza des détails sur l'entrevue de l'écuyer et de Dulcinée, et lui disant (P. I. c. XXXI) : « Acaba, cuéntamelo todo ; no se te quede en el tintero una minima. » V. aussi (*ibidem*, II, XL) le mot *Seminima* employé dans le même sens.

Cet appareil extérieur recouvrait des différences plus profondes si l'on en vient à comparer l'art ancien et l'art moderne. La combinaison, dans une écriture exclusivement vocale, des « modes ecclésiastiques », dont la base est le diatonisme, avec toutes les ressources d'un contrepoint raffiné, provoque un harmonisme que l'on ne saurait apprécier d'après nos règles actuelles. Le choix même de ces modes n'était pas laissé au hasard, et leur dénomination traditionnelle était un guide très sûr pour le compositeur. Il suffit de lire les théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle[1] pour se rendre compte du soin avec lequel on observait le caractère de chaque mode, et de l'importance que l'on donnait à leur judicieux emploi. Quant au contrepoint nous pouvons en imaginer les ressources en parcourant — parmi tant d'ouvrages — le traité encyclopédique et de vulgarisation de Cerone : *el Melopeo*, qui garde, au début du XVIIe siècle, le secret de l'âge précédent. Si les musiciens d'église, et en particulier les Espagnols, ne faisaient pas usage de tous les procédés, souvent divertissants, que nous révèle Cerone[2], du moins retrouvons-nous dans leurs œuvres, d'une façon continue, l'imitation et les

1. Cf. notre *op. cit.*, chap. de la Tradition Scholastique.

2. Voir aussi notre *Tratado de canto de organo* (siglo XVI) p. 38.

artifices canoniques consacrés par une sage expérience.

De plus le mélisme expressif des voix, et les superpositions du contrepoint engendrent toute une symbolique. Le dessin des thèmes et de leurs transformations, ainsi que les jeux de la polyphonie nous permettent d'admirer un art où l'inspiration apparaît endiguée, canalisée de la plus savante façon, et où rien n'est laissé à l'aventure. Qui oserait soutenir après tant de preuves de volonté, d'intelligence, souvent même de coquetterie, que l'âge d'or des musiques « gothiques » est un âge barbare, et que la Renaissance fut libératrice ? Ne semble-t-il pas au contraire, que la polyphonie du XVI[e] siècle représente une culture des plus parfaites, et que l'émancipation future de la monodie et de l'harmonie nous conduit fatalement au drame, c'est-à-dire au romantisme ?

Enfin l'harmonie n'est pas considérée en *soi*. Elle résulte des rencontres des voix, de leur accord ou de leur désaccord, de leurs frottements, de leurs croisements. Les effets que détermine un accident, bémol ou dièze fortuit, demeurent exceptionnels. En général, l'harmonie est consonante, et les accords doivent être envisagés en fonction des lignes du contrepoint. Celles-ci en effet peuvent seules expliquer les dissonances accidentelles, produites par les

« retards », par une série de notes de passage, par des broderies autorisées.

Au xvi[e] siècle et surtout chez les Espagnols, on s'imagine ne pas trouver les intervalles mélodiques de sixte majeure et de septième mineure, les arpèges de plus de trois notes, les « rosalies », le triton ou *diabolus in musica*, enfin, les appoggiatures, les anticipations ou les échappées. Les théoriciens prendraient soin de marquer d'un « à ne pas imiter » les œuvres où se révèlent ces hardiesses, que l'on ne serait pas surpris.

Mais il n'en est rien. Les sixtes majeures sont fréquentes ; les septièmes mineures et les tritons échappent au contrepoint; des arpèges fleurissent qui contiennent jusqu'à cinq notes; des marches d'harmonie présentent même quatre groupes[1]; les modulations se font par transformation (modulations passagères aux tons relatifs), comme en ce passage (avec *si* bémol) de la messe *Gaudeamus* de Victoria :

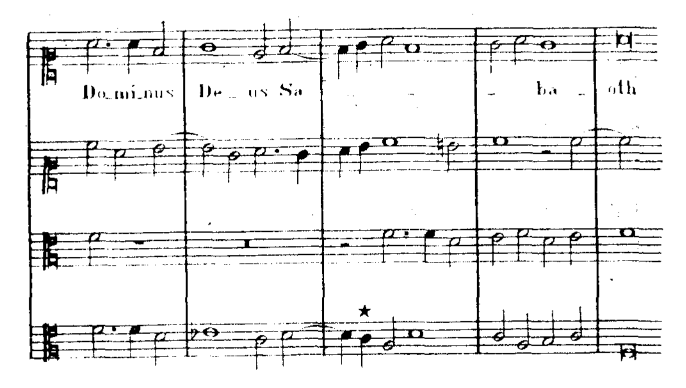
1. Cf. les quatre répétitions du *Resplendent facies* de Victoria.



Enfin, bien que rarement, se rencontrent les élisions, les anticipations et les notes mixtes de passage et d'appoggiature. Victoria, par exemple, en son motet (avec *si* bémol) *Duo Seraphim*, pratique cette élision :



et cette anticipation indirecte agrémentée d'une septième de dominante sans tierce :



Le même Victoria, dans le *Christe* de sa messe *Gaudeamus* nous offre (avec *si* bémol) cette note mixte d'appoggiature et de passage :



Si donc l'on appliquait aux anciennes polyphonies les règles de l'harmonie moderne, sans parler des fausses relations célèbres de Palestrina, ni d'autres licences élémentaires disséminées dans les diverses compositions du siècle,

telles que les quartes et les quintes parallèles et directes, les suppressions systématiques des tierces dans les accords de tonique, il nous faudrait reconnaître que cet âge prétendu si rigoureusement scholastique tolérait bien des libertés[1].

Au reste, voici l'analyse harmonique du motet *O vos omnes* que nous proposons au lecteur. Cet admirable poème musical est, en effet, orné des accords les plus caractéristiques que puisse former un contrepoint expressif[2]. Ecrit dans le premier mode dorien qui a pour tonique *ré* et pour dominante *la*, le motet *O vos omnes* commence par un accord sans tierce de tonique et se dirige d'abord sur la dominante. Dans ce premier parcours, nous remarquons un véritable accord parfait de *la* majeur se résolvant sur un accord de *si* bémol majeur. Puis, sur *qui transitis*, on relève entre le *tenor* et le *bassus* des quintes bien sonnantes, lesquelles se retrouveront, à découvert, entre les deux voix centrales

1. Cf. notre *op. cit.*, les exemples musicaux. — V. aussi Olmeda : *Memoria de un Viaje à Santiago de Galicia*, Burgos, 1895.

2. Nous remercions bien vivement nos amis Pujol et Chavarri qui se sont ingéniés à faire la lumière sur le *O vos omnes* envisagé du point de vue des accidents. M. Chavarri nous a envoyé de magnifiques photographies du motet, prises sur l'exemplaire de l'édition de 1572, qui se trouve au Collège du *Corpus Christi* de Valence. D'après ces photographies, l'authenticité des accidents de l'édition Pedrell apparaît absolue. — Un second exemplaire de l'édition de 1572 existerait, dit-on, à la cathédrale de Munster. V. Catalogue du fonds Santini par J. Killing. Düsseldorf, 1910.

après les mots : *si est dolor similis*, ou entre les deux voix inférieures répondant : *sicut dolor meus*, ainsi que dans le mouvement terminal formant reprise. Sur *viam* l'accord de tonique est réellement parfait majeur, et suit une résolution de septième entre les deux voix inférieures, issue d'un retard du *tenor*. Une broderie de résolution entre les voix centrales sur : *videte*, produit quatre quartes parallèles d'un effet rauque mais voulu. Des quintes augmentées et déchirantes soulignent les mots : *dolor similis*. Dans le développement qui suit, au troisième « cri » : *sicut dolor meus*, un accord de sixte majeure (*la*, *do* dièze, *fa* dièze, *la*) se résout de façon hardie et poignante en *sol* mineur (*sol*, *ré*, *sol*, *si* bémol). Enfin nous soulignerons les fréquentes marches par tierces des parties entre elles, de nombreuses quartes parallèles, la constante altération des accords de sixte, et aussi l'agressive répétition des retards expressifs. La fin du morceau reprend l'épisode central : *sicut dolor*, et s'achève par une cadence majeure à la tonique.

La musique de ce motet, fait remarquer M. d'Indy[1] « est construite au moyen de deux thèmes, l'un liturgique, l'autre expressif. Nous avons déjà rencontré le premier thème, grégorien

1. *Cours de composition musicale*, 1er livre, p. 169.

par essence, dans l'alleluia *Corona tribulationis ;* il a, de plus, servi de canevas à un grand nombre de compositions tant religieuses que populaires, et fut en usage jusqu'au XVIIIe siècle, puisque J.-S. Bach le traita dans l'une de ses pièces d'orgue (*Canzona* en *ré mineur*), ainsi que dans la belle fugue en *ré dièze mineur* du *Clavecin bien tempéré* (liv. I, fugue 8) ».

Cette observation judicieuse nous prive d'avancer une nouveauté. Les thèmes de Victoria, même dans les compositions les plus libres, sont souvent empruntés à la liturgie. Et ce n'est pas que le musicien soit empêché de créer des figures et des rythmes. Au contraire, il est en lui une force inventive que nul, au XVIe siècle, ne posséda plus personnelle. Mais le lien si puissant qui l'unit à sa religion conservatrice et à sa race traditionaliste l'oblige à se soumettre aux rigidités d'un mélisme consacré. Nous avons déjà rappelé le rôle joué par les Espagnols dans l'importante question de la révision du *Graduel*. Auparavant, les arrêts du Concile de Trente n'avaient pas eu de plus sûr débouché que l'Espagne. Souvenons-nous enfin que Victoria surgit à une époque de recrudescence de ferveur religieuse, et que sa première publication date de 1572. Quoi d'étonnant à ce que le maître d'Avila ait eu pour les admirables proses grégoriennes le goût si vif qu'au-

jourd'hui encore nous prenons à leur audition, et qu'il ait jugé qu'aucune autre traduction des textes sacrés ne leur pouvait être comparée ? Et dès lors nous admettons qu'il les ait adoptées à la base de ses magnifiques développements. La mélodie grégorienne sera, chez Victoria, la ferme assise sur laquelle l'architecte formidable des sons édifiera ses cathédrales.

C'est pour être demeuré fidèle aux mélopées liturgiques et avoir reçu le don de les savoir commenter, que l'émouvant chanteur de l'*Officium Defunctorum* nous semble présenter de subtiles affinités avec les Primitifs dans les autres arts, et qu'un Huysmans peut s'adresser telle question divinatoire : « Les répons de Ténèbres de Victoria ne sont-ils pas d'une inspiration similaire, d'une altitude égale à celles du chef-d'œuvre de Quentin Metsys, l'ensevelissement du Christ ?... »

Sans insister davantage sur des rapprochements toujours discutables, nous nous contenterons de dire que Victoria fut l'un des rares musiciens du XVIe siècle uniquement attachés à tirer du plain-chant ecclésiastique la matière des monuments élevés par leurs soins. A l'encontre d'un Palestrina, Victoria ignore les prouesses mondaines et les merveilleuses déductions de thèmes plaisants. Il ne fera pas de messes de *L'homme armé*, où le thème burlesque

se défigure et devient sérieux sous les perpétuelles transformations du contrepoint. Et que cette constatation ne fasse pas croire, de notre part, à une hostilité irréfléchie envers les « messes sur des chansons ». Sans doute, le peuple qui se pressait dans les églises ne pouvait pas reconnaître ses joyeux refrains dans les graves épisodes d'une musique déformatrice. Victoria n'eût pas scandalisé son prochain en écrivant une messe de *L'homme armé*, comme en laissèrent tant de compositeurs du XVI[e] siècle et même un Espagnol aussi austère que Cristóbal Morales. Mais ce que nous louons en lui, c'est la volonté de s'isoler, à Rome, au milieu d'une pléïade d'artistes savants et aventureux, et de se refuser aux habiletés qui lui eussent été si faciles. Toute la séduction des virtuosités d'école se heurte en vain contre la barrière d'une foi religieuse inaccessible aux tiédeurs, et d'un talent viril que ne satisfait pas une inspiration équivoque. La vraie cantilène ecclésiastique, romaine ou espagnole, unie à la propre mélodie de son âme heureuse ou blessée, telles sont les sources de la musique victorienne, l'une et l'autre mêlant leurs ondes sereines ou agitées pour former un beau fleuve puissant et solitaire.

II

LE CARACTÈRE MYSTIQUE ET L'ÉVOLUTION MUSICALE

Victoria nous a laissé de luxueuses partitions qui nous permettent de suivre l'évolution des formes, de l'architecture des œuvres du maître, plus encore qu'elles ne nous autorisent, jusqu'à présent, à nous prononcer sur l'harmonie interne de ces œuvres, sur les nouveautés probables qui nous révèlent en Victoria le génie audacieux comme aussi l'artiste soumis à des influences précieuses, capable de trouver en soi les hardiesses du précurseur, mais sachant aussi prendre son bien partout où sa curiosité pénétrante le trouve, en un mot : l'homme qui est et veut être de son temps.

Victoria est le couronnement d'une École espagnole, ayant une grande originalité de style, et cherchant dans la plus austère religion, voire dans le mysticisme exalté[1], les sources de son inspiration. Lui-même, avons-nous dit, ne désire plus, à l'heure de la maturité féconde, que le repos dans la contemplation divine. Cependant il ne cesse point d'écrire. A M. Emile Faguet

1. Cf. H. Collet. *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle.* V. aussi Ambros (A. W.) *Gesch. der Musik.* 3e Aufl. Leipzig, 1893. pp. 353-354.

prononçant[1] : « Je suis tout à fait contraire à l'état extatique, je le crains et le repousse, je crois qu'on doit le craindre et qu'on doit l'écarter et qu'il est bien plutôt une dégradation de l'homme qu'un état supérieur », nous répondrons que nos mystiques espagnols savent concilier le bon sens et l'activité méridionale avec l'extase la plus éperdue. Qui refusera à la Mère Thérèse de Jésus le titre de « prudente directrice autant qu'infatigable fondatrice », et pourtant ne découvrira dans le *Livre de la Vie* ou le *Château intérieur* l'intense description des anéantissements en Dieu où se complaisait l'âme fièvreuse de la sainte ? Qui niera l'accent de sincérité d'un Victoria nous déclarant ses vœux de profonde retraite, et n'accordera point, d'autre part, que les plus belles œuvres du maître d'Avila suivirent ses adieux au monde ?

De même que l'œuvre d'une Thérèse d'Avila est intimement liée à la vie de la carmélite, de même la musique d'un Victoria d'Avila suit l'évolution religieuse du musicien.

Dès l'abord, nous sommes frappés de ce fait que Victoria n'a jamais composé de musique profane. Alors qu'un Palestrina nous a légué des livres de madrigaux expressifs, Victoria semble méconnaître l'importance d'un genre qui appa-

1. Notes au livre de M. Harald Höffding sur J.-J. Rousseau. Dans la *Revue des Livres* de *Les Annales*, n° 1571, p. 92.

rut dès le second tiers du XVI[e] siècle, et qui devait jouir de la faveur que l'on sait. L'exemple de Palestrina eût dû cependant le solliciter[1]. Mais il apparaît bien que seule la musique religieuse ait exercé sur son âme de pieux Espagnol un puissant attrait. Il nous confirme lui-même cette opinion que nous avons de son talent, alors que dans l'épître à Michel Bonello, qui précède l'édition des *Cantiques* de 1581, il écrit : « Des hommes mauvais et dépravés abusent de la musique comme d'un excitant pour se plonger dans les délices de la terre au lieu de s'élever heureusement par son intermédiaire jusqu'à Dieu et la contemplation des choses divines. Pour moi, qui *par éducation ou par disposition naturelle* ai mis quelque application à ces études, je travaille — grâce à Dieu — uniquement pour obtenir que la modulation des voix — et je veux désigner par ces mots l'art du chant — soit exclusivement vouée à la fin et à l'objet pour lesquels elle fut inventée à l'origine, à savoir : *Deo optimo clarissimo* et ses louanges... » Aussi bien, nous voyons dans ces explications de Victoria la justification des remarques pénétrantes de l'auteur du *Melopeo*, Cerone, qui note qu'en Espagne la musique paraît être inventée « seulement pour les ecclésiastiques et religieux ».

1. Cf. P. Wagner. *Das Madrigal und Palestrina, in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. VIII, 1892, p. 423 et sq.

D'autre part, l'hypothèse n'ayant pas été confirmée que « parmi les compositions françaises (*sic*) de Victoria se distingue *Susanne un jour* que Orlande de Lassus et d'autres compositeurs du temps avaient mise en musique [1] », nous devons admettre que Victoria dit vrai dans son adresse au célèbre « Cardinal Alexandrinus », neveu de Pie V.

Au demeurant, le passé de Victoria en Espagne que l'on imagine fait de travail et d'actes de foi, puis sa situation particulière au *Collège Germanique* de rigoureuse discipline, ne laissent pas que de nous rendre crédule. En outre, Victoria arrive assez tard dans l'arène romaine. Sa première publication date de l'an 1572, c'est-à-dire de l'époque même où Palestrina ayant été récemment nommé maître de la chapelle Julia, à Saint-Pierre, en remplacement d'Animuccia, et s'étant lié avec Philippe de Néri, de sainte influence, faisait paraître à Venise un second livre de motets ; où l'ancien cardinal Michele Ghislieri, le « grand inquisiteur » devenu le Pie V qui renouvela la piété romaine, finissait une existence bénie ; où la liturgie se faisait plus intransigeante depuis la clôture du Concile de Trente, les restaurations du bréviaire romain (1568), du missel (1570), et aux approches d'une

1. Cf. là-dessus Pedrell, *Estudio cit.* Año III, n° 25, p. 27.

revision du *Graduel.* Ajoutons à ces quelques considérations le caractère entier de l' « Abulensis », son pittoresque, un tempérament où la force douloureuse l'emporte sur la grâce légère, et nous comprendrons l'unité d'une vie d'artiste fondue en Dieu, objet exclusif et suprême de toutes les impressions, de toutes les émotions à Lui rapportées, des sentiments humains mués sans effort en sentiments divins, d'une langue naturellement ecclésiastique.

Victoria, cependant, nous offre le spectacle d'une évolution religieuse toujours plus épurée, plus sereine. Nous distinguons par leur intensité expressive comme aussi par leur style en mouvement et qui tend vers l'absolue soumission au texte sacré, les œuvres qui précèdent l'année 1583 et celles qui la dépassent, enfin nous mettrions volontiers à part l'*Officium Defunctorum* de l'an 1605. L'année 1583 marque en effet ce que nous avons appelé la « crise mystique » de Victoria, crise singulière et que la « fatigue » invoquée par l' « Abulensis » pourrait faire attribuer à la mélancolie... Pourtant, il n'en est rien, et les œuvres de la retraite madrilègne, celles de l'an 1600, surtout, nous prouvent l'admirable santé physique du musicien. Enfin l'*Officium Defunctorum*, où Proske voyait le « couronnement des œuvres du grand maître », et dont Haberl, en son *Etude*, put dire « qu'il

était un véritable monument du temps le plus florissant de l'art musical religieux..., possédant une sérénité et une élévation sans égales », domine l'œuvre entier de Victoria de toute la grandeur d'un sujet surnaturel, et d'une architecture reposant sur les inébranlables assises d'une musique éternelle. Ajoutons à cet aperçu la nouveauté d'un Livre *ad pulsandum in organis* accompagnant la collection de 1600, et qui s'explique sans doute par le poste d'organiste occupé par Victoria au monastère des *Royales Déchaussées* franciscaines, à Madrid. Cette récente découverte, que l'on doit à l'érudit Pérez Pastor, est, on le conçoit, d'une exceptionnelle importance, et nous avons insisté, comme il convenait, sur les documents émanant d'une main royale, et qui nous révélaient un autre aspect, jusqu'alors insoupçonné, du talent de Victoria.

Dans la première période de sa vie ainsi divisée, Victoria ne se distingue pas encore des meilleurs musiciens religieux de son temps. Sans doute il apporte dès ses commencements une note bien personnelle de sincérité, de sobriété, d'ardeur intérieure. Mais on ne voit pas en quoi il surpasserait un Orlande de Lassus, par exemple, que Cerone en son *Melopeo*[1]

1. Lib. I, cap. XXXIII

cite comme « différent de tous ceux qu'il a nommés, ayant composé dans toutes les manières qu'il a décrites, sans avoir jamais le même style, mais le variant à l'occasion, selon qu'il se trouvait en veine, laquelle le conviait à composer parfois avec gravité, dévotion et majesté, parfois avec douceur, suavité et harmonie ; tantôt avec tristesse et des pleurs et tantôt avec animation et avec joie : mais toujours d'une façon appropriée au concert de n'importe quel genre d'instruments, de touche ou à vent... »

Victoria ne détrône pas non plus Palestrina, dont le même Cerone[1] nous affirme que « son style est ou le meilleur ou l'un des meilleurs, harmonieux, suaves, graves, dévots, unis, allègres, doctes et observateurs des règles et termes musicaux qu'il y a eu jusqu'à ce jour dans le monde, de sorte qu'avec grande raison l'on peut dire de lui *Daphnis inter pastores primus* : car son habileté nous étonne, et nous le tenons pour grandissime autorité... Sa musique est une source perpétuelle et copieuse d'ondes où burent et boivent sans cesse tous les plus fameux compositeurs, aussi bien les Italiens que ceux des autres nations. Il a fait nombre de disciples qui peuvent s'appeler ses enfants. . Et je puis dire sans me tromper qu'il a été la lumière de la mu-

1. Lib. I, cap. XXXIII.

sique, la source des diverses compositions, l'exemple des bonnes règles, le guide des vraies observations, la mine des œuvres nombreuses et différentes, l'honneur et la couronne des musiciens d'Italie... »

De Victoria, en effet, Cerone se borne à dire[1] « qu'il a composé une musique unie, grave et très dévote, et, ce qui importe fort, très chorale. » Et ces trois jugements portés par l'encyclopédiste italien en 1613, nous paraissent exacts quant à Lassus et à Palestrina, mais insuffisants pour le Victoria d'après 1583. Sans nous employer, pour l'instant, à le démontrer, nous retiendrons seulement les expressions de Cerone qui s'appliquent de façon rigoureuse aux œuvres victoriennes qui précédèrent la « crise mystique ».

Victoria débute par des motets, en 1572, c'est-à-dire par des œuvres variées et libres. Les textes des motets, loin d'être immuables comme ceux des messes, par exemple, offrent au musicien l'infinie diversité de la « littérature » liturgique; et la musique de ces petits « poèmes sacrés » autorise l'invention des thèmes et le caprice des développements soumis, il est vrai, aux habitudes scholastiques du contrepoint à outrance. Cependant l'on remarque chez Vic-

1. Lib. I, cap. XXXIII.

toria une secrète complaisance pour la mélodie liturgique, ainsi qu'en témoignent les motets *O vos omnes* ou *Veni Sponsa Christi*, ou encore ces motets qui se confondent avec ceux de Palestrina : *Senex puerum portabat*, *O magnum mysterium*, *Estote fortes in bello*.

Cette ressemblance avec Pierluigi est encore sensible dans le *O quam gloriosum est regnum*, l'*Ave Regina cælorum*, comme aussi, par ailleurs, dans les futurs *Improperia*. Victoria sait imiter de manière si parfaite le style de Palestrina que, dit Haberl, « l'œil le mieux exercé pourrait s'y tromper ». Et l'on comprend alors la raison du « sobriquet » de Victoria, qui donna lieu à tant de discussions passionnées, et qui faisait du maître d'Avila le « singe de Palestrina ».

Nous nous refusons donc à voir dans le Victoria de 1572 autre chose que le musicien austère qui « se propose seulement la gloire de Dieu et l'intérêt des hommes ». Ces « cantiones musico artificio elaboratas » et vulgairement appelées motets visent aussi à plaire aux musiciens d'un temps « où rien de ce que l'on écrit avec droiture ne passe inaperçu ». Elles ont les mérites techniques sur lesquels nous avons naguère insisté. Il en est de simples et il en est de plus raffinées. Mais nous ne sommes jamais offensés par des exagérations dans l'artifice comme celles qui rendirent fameuse l'école néer-

landaise. La richesse des motets de Victoria est toute intérieure, et déjà nous louerons leur admirable expression.

Car, sans entrer maintenant dans le détail des thèmes, de leur direction, de leur formation, de leur rythmique, de leur emploi simultané, enfin de leur modalité, nous devons apprécier ces « *carmina sacra* » pour le parfum qu'ils exhalent, pour l'émotion qu'ils dégagent, et pour l'esprit ardemment religieux qu'ils nous révèlent. [1]

Parmi les motets à quatre voix, nous découvrons sans peine le palestrinien *O quam gloriosum est regnum* « in festo omnium sanctorum » qui, sur un thème que nous retrouverons dans la messe du même nom, fleurit de progressions brodées les paroles évoquant les saints qui jouissent, dans le royaume glorieux, de la vue du Christ, et qui suivent partout l'agneau du sacrifice. — *O magnum mysterium* « in Circumcisione Domini » confie d'abord à un canon des deux parties supérieures l'hymne au Sacrement Admirable. Puis « les quatre voix unies... disent encore la phrase d'adoration, en un développement très rythmé et plein d'enthousiasme ». Suivant un épisode d'imitations très serrées,

1. Pour plus de détails, voir notre *op. cit.*, p. 415 et suiv. où l'on retrouvera *passim* les fragments que nous allons ici mettre entre guillemets.

« le demi-chœur songe à Celle qui eut l'honneur de donner le jour à l'Enfant-Dieu ; après une courte pause, il s'adresse... à la Vierge bienheureuse... De larges et doux accords débordants d'onction attendrie ouvrent la période musicale ; des rythmes s'ébauchent, s'accentuent, s'accélèrent; des accents pesants soulignent le mot *portare*, et toutes les voix se mêlent pour clamer triomphalement le *Dominum Jesum Christum* » qui amorce un joyeux Alleluia. — Le *Vere languores nostros* de la « Feria quinta in Cœna Domini » nous révèle dès l'abord « par des accords tristes et lents... l'abattement profond du Christ. Mais ces souffrances rachètent le monde, et deux cadences triomphales et joyeuses annoncent la Rédemption. Puis un silence recueilli précède une période d'effusion et de piété reconnaissante; les notes s'égrènent lentement, la mélodie s'apaise : *dulce lignum, dulces clavos*, murmure-t-elle, émue et consolatrice. La basse poursuit seule, puis le ténor lui répond, le soprano s'ajoute à l'ensemble et entraîne le contralto. Ainsi chacun salue à son tour la Croix divine. Une belle marche de tierces et sixtes souligne : *et dominum*, et élève toutes les voix pour les laisser descendre jusqu'au chuchotement de la prière et au calme de l'adoration ».

Le motet à cinq voix *Ascendens Christus in*

altum « in Ascensione Domini » transforme chromatiquement le thème primitif et ascendant pour signifier ainsi que la captivité fut emmenée captive; puis, dans une seconde partie, la « musique s'exalte peu à peu, et une éclatante virtuosité commente la phrase: *et Dominus in voce tubæ*, dont l'évocation instrumentale se répercute dans les mouvements pressés des notes de passage. L'ascension radieuse du Seigneur est maintenant visible dans la jubilation musicale du thème élargi, et la pièce tout entière se termine en la claire tonalité de *sol*, parmi les battements vigoureux des *Alleluia* répétés ».

A six voix, le sublime motet *Ardens est cor meum* « Tempore Resurrectionis Domini » nous fait entendre un « long thème de plaintive langueur... Puis la voix se désespère : *Desidero*, sanglote-t-elle en touchantes inflexions chromatiques. *Desidero*, reprend-elle, rythmée et impatiente, mue d'un même élan à toutes les parties superposées... tandis que, sinueuse et retardée, la mélodie de l'altus se glisse dans la masse compacte, et ondule sur le mot *meum*, enveloppante et caressante... Et alors, c'est la hâte effrénée, l'essor de toutes les voix emportant le thème primitif et se poussant les unes les autres en imitations successives : *quæro, quæro*, redisent-elles parmi les rapides et violentes notes de passage; *quæro*... mais elles retombent, navrées et

mourantes, sous le chromatisme du Cantus I : car elles ont désiré en vain, *quæro et non invenio*... Cependant l'espoir renaît. Les voix, en progression double, note contre note, s'y attachent : elles veulent croire l'Aimé tout près d'elles, et demandent, tendues : *Si tu sustilisti illum*, et suppliantes — par imitations — : *dicito mihi !* Si elles possédaient l'Élu, comme elles le garderaient jalousement ! *Dicito mihi —et ego eum tollam !* Comment rendre l'impression de cette péroraison où les voix se mêlent, attendries et aboutissent à la cadence provisoire dans le mode *angélique*... précédant la série finale des *alleluia* enthousiastes ».

Sans insister sur les motets à huit voix, simplement doublés par l'orgue dont l'emploi, dans l'œuvre victorienne, nous suggérera plus tard quelques réflexions, nous remarquerons que le motet *Ardens est cor meum* appartient au recueil de 1576, lequel nous fait gravir un degré de l'échelle dont les extrémités s'appuient sur les années 1572 et 1605. Par ce « Livre premier qui comprend des Messes, des Psaumes, des Magnificat », nous passons de la liberté relative du genre motet aux amplifications rigoureusement liturgiques de la messe. En outre, les messes de cette collection comptent parmi les plus scholastiques de Victoria.

Nous essaierons plus loin de montrer par les

deux œuvres bâties sur le thème *O quam gloriosum* comment certaines relations peuvent être observées entre le motet et la messe. La comparaison que l'on a faite de la messe avec la symphonie, et du motet avec l'ouverture, quoique séduisante, est assez dangereuse, car elle implique un sens aigu des formes musicales, que seuls les artistes postérieurs ont possédé au point d'en perdre le goût de la musique même et de ne plus viser qu'à l'architecture, d'opérer un mélange fâcheux des arts. Les musiciens de cette « floraison palestrinienne » si vantée obéissent à des scrupules d'école, à des règles consacrées par l'usage, mais qui relèvent essentiellement de la symbolique [1]. La simple analyse d'une messe victorienne, *Ave Maris Stella* [2], par exemple, nous dévoile les secrets de cette symbolique religieuse, dont les procédés, pour être très raffinés, n'en sont pas moins très clairs et logiques, et dont il apparaît bien que l'expression, commandée par le texte, est la loi fondamentale et toujours souveraine.

Victoria manifeste en ce premier Livre de Messes ses tendances déjà plus liturgiques. La libre allure des motets ne le charme que dans

1. Dès maintenant, signalons sur le genre de la messe, l'important ouvrage de M. Peter Wagner. *Geschichte der Messe*, I. Teil bis 1600, gr. 8°, VIII und 548 S., Leipzig. Breitkopf et Härtel, 1913. Nous y ferons bientôt de larges emprunts.

2. Cf. notre *op. cit.*, p. 430 et suiv.

la mesure où il lui sera possible de développer les proses de l'antiphonaire, ou encore d'amorcer une messe future, telle que la messe *Vidi speciosam* à six voix (1592) ; et il ne sacrifie que cinq fois, dans cette collection de 1576, au genre moins ferme et puissant, mais plus expressif du motet.

Bien plus, Victoria se refuse à suivre la mode des « messes sur chansons » que ne dédaignèrent pas des Espagnols de l'envergure de Morales et de Vaqueras. Et ce n'est pas, sans doute, que Victoria se soit scandalisé des couplets de *L'homme armé* ou de *La Philomène*, car nous avons déjà dit que ces motifs profanes étaient transformés de telle manière que les fidèles n'en pouvaient être offensés ; et, au reste, ces mélodies ainsi travesties vous avaient un petit air benoitement liturgique auquel les dévots les plus méfiants se seraient, à coup sûr, laissé prendre.

Mais Victoria, orthodoxe espagnol, ne connaît comme ces Jésuites dont il dépend au *Collège Germanique* de Rome, que sa consigne. Il s'est promis de ne jamais faillir à ses principes de rigoureuse scholastique, et rien ne pourra l'obliger à se départir de ses habitudes strictement liturgiques. Il débutera dans la composition des messes selon les canons les plus sévères et pour son coup d'essai, il voudra mériter la

réputation d'austérité que le grand Morales — s'il en faut juger par ce que nous venons de dire — avait acquise d'illégitime façon. La messe *Ave Maris Stella* constitue à elle seule un admirable témoignage de l'âpre volonté de Victoria, qui, loin de poursuivre encore en la voie des motets, s'astreint aux minuties de la marqueterie musicale des messes reposant sur un thème générateur dont les moindres fragments conservent un sens et une vertu. Le poète sensible et le lyrique frémissant s'obligent, en la personne de Victoria, à la soumission qui honore mais qui diminue, à l'obéissance aveugle qui rencontre partout des barrières où se brise l'élan de l'inspiration.

Mais à mesure que le génie de Victoria s'élève dans la force comme aussi dans la foi, la richesse de ces messes s'accroît. Tout en demeurant fidèle au plan subtil et fertile en artifices que la tradition lui fixait, il sut exprimer dans une langue conventionnelle ses sentiments particuliers, et tirer des vieux moules la pâte souple et nourrie de son propre lyrisme fait de rythme nerveux et de plénitude. Cette évolution, entre ses mains, d'un genre ingrat dès l'abord, nous est d'un précieux enseignement. Écoutons-en le récit des lèvres de son plus récent historien[1].

1. Cf. Peter Wagner. *Op. cit.*, I. Teil, p. 421 et suiv.

Nous en retiendrons sans doute plus d'une allégation intéressante.

Les premières messes de Victoria, écrit M. Peter Wagner, « parurent en 1576 avec d'autres œuvres d'église ; puis vint un cahier de messes à quatre et à six voix, suivi en 1592 d'un second de quatre à huit voix, et en 1600 d'un troisième, enfin en 1605 d'un *Requiem* à six voix. L'édition complète entreprise par Pedrell a rendu accessibles, aux tomes II, IV et VI, les messes victoriennes. Auparavant Proske en avait incorporé plusieurs en sa *Musica Divina*.

» Victoria a composé plus de messes qu'aucun de ses rivaux romains, à l'exception de Palestrina. Rien que cette partie de son œuvre le rapproche de Pierluigi : mais plus encore son style d'église, dans son sens le plus élevé. Presque toutes les messes de Victoria reposent sur des thèmes liturgiques, beaucoup d'entre elles sont des *Messes parodiées* sur des motets ; tout au plus la messe *quarti toni* pourrait avoir son thème tiré d'ailleurs, et la *Missa pro Victoria* est une Messe de Fête, un travail de circonstance dans le style concertant. Chez Victoria, comme chez Morales, les thèmes extraits de la liturgie de Marie sont surtout fréquents. L'une de ses premières Messes est l'*Ave Maris Stella* à quatre voix, une Étude polyphone sur l'hymne liturgique de Marie en une forme imitée,

de plusieurs manières, de l'ancienne Messe sur Cantus-Firmus. Tous les thèmes importants ne sont pas originaires de la Mélodie-Chorale Celle-ci est liée fréquemment avec le texte de la Messe, aux diverses voix, par la déclamation fidèle et dans l'élargissement rythmique des notes mesurées. Sous ce rapport l'*Hosanna* procède de façon tout à fait archaïque du plain-chant... »

M. Peter Wagner est persuadé que cette Messe était composée longtemps avant sa publication. Mais il admire l'utilisation du thème donné, utilisation faite de main de maître[1]. Il remarque aussi, en y trouvant une caractéristique de l'art victorien, la soigneuse déclamation du texte, la noblesse mélodique et l'eurythmie des lignes, la plénitude de la trame vocale et l'accumulation des voix dans la dernière partie de la Messe, riche de passages canoniques. Dans cette Messe, la *quinta pars* du deuxième *Agnus* — nouvellement entrant — comporte la mélodie de l'hymne mesurée.

« Un étrange effet achève la Messe à quatre voix *Simile est regnum cælorum*. Là, le deuxième *Agnus* double chacune des voix, de sorte que la Messe se termine à huit. Les quatre voix nouvelles répètent canoniquement les autres à

1. Cf. notre *op. cit.*, p. 430 : analyse complète de cette messe au point de vue thématique

l'unisson (donc en canon à quatre) ; elles se glissent à la distance de deux notes mesurées dans les voix hautes, tandis que celles-ci font ensuite une longue pause[1]. D'autre façon s'accroît le nombre des voix dans la Messe *Quam pulchri sunt* (1583). Déjà le premier *Agnus* adjoint aux quatre voix une cinquième ; les deux ténors chantent un canon à l'unisson. Le deuxième *Agnus* est à six voix, et à la vérité les deux sopranos et les deux basses chantent deux par deux un canon à l'unisson. L'emploi et le traitement du lydien (avec *bémol* obligé, c'est-à-dire ionien) est intéressant dans cette Messe ; l'emploi fréquent du ton de mi-bémol démontre que Victoria ne comprend pas le lydien transposé comme un simple mode majeur.

» La très populaire Messe de Victoria : *O quam gloriosum est*[2], bâtie sur le Motet du même nom, est d'une fraîcheur insurpassable. A l'inverse des autres musiciens qui, tel Lassus, copient à satiété, dans leurs messes parodiées, la proposition du début, Victoria, ici, va de l'avant, et avec une circonspection bien digne de remarque. Le motet commence par un *Crescendo* exceptionnel dans toute la littérature *a cappella* (vers la sixième mesure) et qui produit

1. « Ähnlich des Jac. Handl Missa canonica », remarque M. P. Wagner.

2. Nous l'analyserons plus loin en détail.

encore aujourd'hui un effet extraordinaire. Victoria a pris sur lui de ne pas accueillir dans sa Messe ce merveilleux passage, parce qu'il ne s'y fût pas bien accordé avec le texte. C'est pour cela que le *Kyrie* commence sur le thème de *in quo cum Christo*. Et ce n'est que l'*Et incarnatus est* qui trouve de semblables accents mystiques[1].

» La Messe *O magnum mysterium*, publiée en 1592, rappelle les messes françaises ou nord-italiennes par les parties homophones et de déclamation que l'on rencontre dans le *Gloria* et dans le *Credo*; cependant que la *Missa quarti toni* nous offre un monument classique de la façon dont, à l'issue du XVI[e] siècle, on traitait polyphoniquement le mode phrygien, et à une époque où ce mode était déjà mis de côté par bon nombre de musiciens. — La *Missa pro defunctis* à quatre voix exploite les thèmes liturgiques de l'office des morts et s'expose en brèves ou en style un peu figuré à la voix supérieure.

» La Messe de Victoria *Missa de Beata Virgine* à cinq voix est une contribution au genre polyphonique courant et une composition parallèle à celle du même nom de son compatriote Morales qu'il eut certainement présente à l'esprit. Elle utilise comme celle-ci, mais seulement

1. On voit, d'après ce mot de M. Peter Wagner dans quel sens on peut prendre le mot « mystique » appliqué à Victoria. A rapprocher des citations de Proske que nous ferons plus loin, et d'Ambros que nous avons faites.

de temps à autre, les motifs des *Kyrie*, *Christe* et *Kyrie*, et laisse, au *Credo*, le ténor exposer « mensuriert » la phrygienne mélodie du *Credo*. Au canon de Morales dans le premier *Hosanna*, Victoria en oppose un semblable dans le second. Naturellement le canon ne manque pas au deuxième *Agnus*. Les Messes *Trahe me post te* et *Ascendens Christus* ont toutes deux un seul *Agnus Dei*, mais s'en dédommagent par deux ou parfois trois canons, ces derniers d'après l'épigraphe : *Trinitas in Unitate*. La Messe de *Requiem* à six voix, une de ses plus géniales productions place le thème liturgique au Cantus II. La Messe *Gaudeamus* a une allure tout à fait antique, et est construite sur l'intonation de l'*Introït* qui surgit çà et là avec la messe, ou avec le texte de l'*Introït* dans toutes les parties de la Messe, et, voyageant de voix en voix, incite à la joie. Sous ce rapport, la fin du *Gloria* est surtout remarquable à l'alto : elle chante sur le thème ci-dessus mentionné les mots *in Gloria Dei Patris, Amen*, lesquels passent au soprano et s'affirment une dernière fois, mais avec l'appel *Gaudeamus*.

» Un groupe à part est formé par les trois Messes *Salve Regina*, *Alma Redemptoris* et *Ave Regina* (1600) pour deux chœurs et orgue accompagnant. Elles ne sont pas composées sur les antiennes mariales du même nom, mais sur les

motets à nombreuses voix (t. VII de l'édition complète de Victoria). Leurs thèmes qui, sans aucun doute, sont tributaires du plain-chant, sont exploités au cours de la messe suivant la disposition la plus libre. Pour donner en exemple la Messe *Salve Regina*[1], le premier *Kyrie* utilise le fragment du motet : *Ad te clamamus*, le *Christe* la partie : *et spes nostra salve*, le deuxième *Kyrie* le morceau du motet : *O clemens*. Les libres passages traités conformément à leur nature sont nombreux dans les parties de la messe dont le texte est chargé de sens. C'est ainsi que le *Gloria* cite au commencement : *Vita dulcedo*, le *Credo* : *nobis post hoc*, le *Sanctus* élève sur les trois voix avec *Ad te suspiramus* une nouvelle, tandis que l'*Agnus Dei* reprend sur *Vita dulcedo*. Cet art du développement est nouveau, et Victoria se place ainsi à un autre point de vue que ses contemporains quant à la messe parodiée. Jusqu'ici le motet apparaît dans chaque partie de la messe en quelque sorte raccourci ; Victoria en use en maître souverain pour le bien du motet. La conséquence en est que les parties de la messe ne commencent plus avec le même thème et que leur économie organique se détend et se départ de sa rigidité. Le développement consé-

1. Victoria, écrit M. P. Wagner, a exploité souvent des antiennes mariales : quatre fois même le *Salve Regina*. L'expression qu'il en établit à la base de sa messe se trouve au t. VII, p. 120 ff.

quent à cette conception devait conduire à la solution de la messe parodiée qui intervient ensuite au XVIIe siècle. Chez Victoria on a parfois l'impression qu'il voulait cacher les rapports de la messe au motet. Seule la Messe *Ave Regina* débute clairement par le thème originel de son motet. »

M. Peter Wagner termine son étude par un commentaire de la Messe *Pro Victoria* pour neuf voix et orgue (1600) qu'il appelle une « fanfarenreiche Siegesmesse ». Victoria, dans cette œuvre, lui semble annoncer Benevoli[1]. Malgré certaines parties conçues dans le style ancien — le *Christe* et l'*Et incarnatus* — et en dépit du caractère de l'*Agnus* où l'on passe de l'art sévère aux rythmes vibrants, et où la voix basse n'a d'autre fonction que de donner la note fondamentale de l'accord, la messe tout entière est nouvelle. On est en présence d'un fait : les racines du style concertant avaient poussé plus profond et plus loin qu'on ne l'a cru jusqu'ici dans le terreau de l'art musical. Et l'on peut à bon droit s'étonner de ce que Victoria se soit ainsi érigé en « fossoyeur » de ses propres et incomparables ouvrages, par les concessions qu'il fit, à la fin de sa vie, au goût nouveau.

1. M. P. Wagner eût dû établir aussi un rapprochement entre cette messe *pro Victoria* de l' « Abulensis » et les compositions commémoratives, plus anciennes de trente ans, du musicien de Cordoue Infantas. Cf. notre *op. cit.*, p. 279.

De toutes façons le rôle du maître d'Avila dans l'histoire de l'art nous est plutôt défini par ses créations *a cappella*. Ce sont elles qui lui conserveront l'estime où il est tenu en tant que musicien d'église. Pour la Messe *Pro Victoria*, elle intéresse l'ami du passé ; et en qualité de première éclaireuse et de précoce essai d'un nouvel idéal d'art, elle ne doit point passer inaperçue, mais au contraire elle est digne qu'on la prenne en considération.

*
* *

Les judicieux avis de M. Peter Wagner, en nous faisant dépasser la date de 1583 où se place la « crise mystique » de Victoria, ne nous ont que mieux prouvé l'admirable enchaînement des œuvres de l' « Abulensis ». Nous avons vu se développer devant nous les fresques aux magnifiques proportions, les vastes messes destinées à la communauté des fidèles. Il nous faut revenir sur nos pas pour trouver, dans la première période de la vie du maître, d'autres peintures moins imposantes, mais peut-être plus touchantes, et qui jaillissent d'un cœur toujours plus attaché aux textes liturgiques.

La première publication de l'année 1581 est consacrée aux Cantiques de la Vierge Bienheureuse, vulgairement appelés : Magnificat. Ces

cantiques sont successivement écrits dans les huit modes, et s'accompagnent de quatre pures antiennes. Le second recueil comprend les hymnes de toute l'année, au nombre de trente-deux, ainsi que quatre psaumes à huit voix [1].

Les Cantiques, écrits pour des groupes vocaux variés doublés ou non par les orgues, comportent deux parties qui correspondent respectivement à la strophe *anima mea* et la suivante *et exultavit* [2].

Quant aux hymnes, elles reposent entièrement sur les compartiments d'un long thème toujours liturgique, qu'elles traitent à l'aide des procédés canoniques courants [3].

Les uns et les autres sont d'allure plus sévère que ces motets que nous avons précédemment commentés et dont nous essaierons plus tard de disséquer les formes si parfaites. Ils en diffèrent quant au choix des thèmes et quant à leurs développements. Les cantiques et les hymnes suivent pas à pas le texte latin consacré et les sinuosités de la mélopée grégorienne sans jamais s'écarter d'une simple mais expressive déclamation, tandis que les motets constituent de véritables pièces musicales aux thèmes souvent inventés et aux développements infiniment variés.

1. V. l'*Index* des Hymnes en notre *op. cit.*, p. 406 et suiv.
2. Cf. notre *op. cit.*, p. 351 et suiv.
3. *Ibid.*, p. [illegible] et suiv.

Les cantiques et les hymnes nous rapprochent donc davantage de cet idéal exposé par Victoria lui-même en la préface-dédicace qu'il adresse au neveu de Pie V, Michel Bonello. Mais, en outre, les uns et les autres sont accompagnés de quatre antiennes et quatre psaumes. Déjà, dans le recueil divers de 1576, nous pouvions admirer quatre « Antiphonæ Marianæ » et le *Super flumina Babylonis*, celui-là même que le maître du Collège Germanique composa sur commande, à l'occasion du transfert que nous avons antérieurement évoqué.

Les antiennes s'appuient exclusivement sur les thèmes liturgiques, et le procédé d'accompagnement n'est autre que celui de la perpétuelle imitation, ce qui ne laisse pas, à la longue, que de nous paraître un peu monotone.

Quant aux psaumes, nous tenons à en donner un aperçu par ce *Laudate Dominum* dont nous avons vu un manuscrit à la cathédrale de Burgos[1], et qui est, disions-nous, un « dialogue très varié et très dramatique » de deux chœurs qui tantôt se séparent, tantôt s'unissent sur les versets, alternant les rythmes binaire et ternaire, « suivant qu'il s'agit des instruments *in psalterio et cithara*, *in timpano* (*bis*) *et choro* ou du refrain (estribillo) : *Laudate eum* ». Lors, les rythmes se pressent et s'accentuent. On entend sur les

1. Cf. notre *op. cit.*, p. 365 et suiv.

« bien sonnantes cymbales » un rythme qui ébauche le futur motif dit des « Géants » de la Tétralogie wagnérienne, et qui se reprend plus développé et puissant sur les « cymbales de la jubilation ». Puis, « une pause solennelle interrompt cette scène, et toutes les voix unies clament par trois fois, en un élan d'allégresse : *omnis spiritus laudet Dominum !* » pour se fondre en « l'activité enflammée d'un hymne et d'un ravissement communs ».

Mais voici l'année 1583 et, avec elle, ce deuxième recueil de messes dont la dédicace à Philippe II, roi catholique des Espagnes, est d'un si grand intérêt. Victoria nous dit qu'il s'est proposé « non pas le seul délice des oreilles et de l'esprit » mais que ses regards vont plus loin, et qu'il ne veut chanter « que les gloires de ce Dieu dont procèdent le nombre et la mesure et dont toutes les œuvres sont disposées et régies par une harmonie et un concert admirables ». Pour lui, « fatigué par son labeur de musicien, il désire prendre un peu de repos, et consacrer son âme à la divine contemplation, comme il convient à un prêtre ».

Nous avons établi que Victoria continua d'écrire en sa retraite volontaire, et que l'on pourrait affirmer que ses plus belles œuvres se succédèrent à partir de la date même de son renoncement au monde

Nous n'en voulons d'autre preuve que celle du rappel des compositions postérieures, et de leurs caractères. Il nous sera facile de montrer comment Victoria s'est progressivement élevé vers les splendeurs d'un art surnaturel, à l'image de cette âme qui se purifie « avant d'aborder les plages de la béatitude, avant d'arriver à la cinquième demeure du château intérieur, à cette oraison d'union où l'âme est éveillée à l'égard de son Dieu et complètement endormie à toutes les choses de la terre et à elle-même[1] ».

Dès 1585, le maître d'Avila publie l'*Office de la Semaine Sainte*, qui comprend les Passions, les Répons, les antiennes de l'office, ainsi que les leçons, les Improperia de l'*adoratio Crucis*, enfin le *Vexilla Regis*, *more hispano* où l'on reconnaît la cantilène mozarabe que le célèbre Eslava découvrit aussi dans les Passions de Francisco Guerrero.

Les Passions selon saint Mathieu et selon saint Jean sont composées respectivement de vingt et de onze numéros et ne s'éloignent jamais, comme les messes, des thèmes rigoureusement liturgiques.

On conçoit qu'une telle musique se rapproche du drame et que ses mérites soient moins éclatants aux yeux du technicien que ceux des

1. Huysmans, *En Route*.

motets ou des messes. L'art ne trouve pas à se manifester dans ces œuvres descriptives avec autant de liberté que dans les pièces où le texte s'efface davantage, où se prête mieux aux effusions lyriques. Ajoutons à cela que les thèmes sont liturgiques et le style surtout vertical, plus voisin du style des faux-bourdons que du style polyphonique savamment contrepointé. C'est en vérité une simple, mais expressive déclamation du texte latin que nous offrent les deux Passions, mais en ce parti pris de sobriété nous notons encore ce progrès que Victoria réalise chaque jour dans le sens de l'austérité, de la rigueur religieuses, de l'orthodoxie dans l'art.

Les Répons de l'Office représentent au contraire l'élément artistique. Leur composition, sauf quelques différences que nous indiquerons, n'est pas sans analogie avec celle des motets, mais encore ici doit-on remarquer que moins de liberté est laissée au compositeur, et que la forme-répons s'oppose aux caprices autorisés par la forme-motet qui est une, de durée variable, de proportions et de tonalité indépendantes.

Les Improperia nous mettent de nouveau sous les yeux ce style vertical des faux-bourdons à peine étiré par instants sous les retards expressifs et les notes de passage des cadences à la tonique ou à la dominante. L'Improperium : *Popule meus, quid feci tibi ?* par exemple, est

une pure déclamation où les accords consonants interrompus seulement par la progression mouvementée qui enfle les mots : *responde mihi*, alternent avec les formules hiératiques : *Agios o Theos*, *Agios ischyros*, *Agios athanatos*, *eleison imas*. — Quant au *Vexilla Regis*, il appartient au genre hymne, et nous jugeons inutile de nous y attarder ici. Rappelons l'origine antique de sa cantilène par quoi la religion de Victoria se teinte d'hispanisme.

La seconde publication de l'année 1585 est celle des motets pour les fêtes de toute l'année, avec le commun des Saints. Ecrits pour quatre, cinq, six et huit voix, ces motets dédiés, comme nous le savons, au duc Charles-Emmanuel, sont peut-être moins célèbres que ceux que Victoria adressa, en 1572, à Otto Truchsess. C'est qu'ils sont d'aspect plus sévère, d'un abord moins facile, d'une technique à coup sûr plus parfaite. Victoria nous apprend lui-même qu'il les a « ciselés avec plus d'amour et de soin » que ses précédents ouvrages.

Nous passons sous silence la réédition des motets de l'année 1589, à Milan, ornée d'une dédicace à la Vierge reproduite de la collection de 1583 ; ainsi que l'apparition, à la même date, des *Cantiones Sacræ* à quatre, cinq, six, huit et douze voix, éditées à Dillingen, chez Jean Mayer. L'œuvre, dédiée aussi à la « Très-Sainte Mère

de Dieu », mais adressée par l'imprimeur à Jean Othon de Gemmingen, chanoine d'Eichstaedt, fut ensuite rééditée, non pas en 1590, comme l'assure Fétis, mais sans doute en 1602, s'il faut en croire Nicolas Antonio, celui-là même qui dans son érudite *Bibliotheca nova*, laquelle embrasse deux siècles de littérature (1500-1684), mentionne au moins trois mille œuvres mystiques espagnoles. Antonio décrit en ces termes l'édition qui nous occupe : « Thomas Ludovicus de Victoria, si noster est (*sic*) edidit in re musica : Sacras cantiones de præcipuis anni festis quatuor, quinque, sex, octo et duodecim vocum... Francfort, apud Steinium. MDCII. »

Nous ne reviendrons pas sur les messes qui composent le recueil de 1592, pas plus que sur celles de la magnifique collection espagnole de 1600, accompagnées de Magnificat, de motets, de psaumes, etc..., et dédiées au roi Philippe III. Mais notre attention est attirée par le fait que dans cette édition de 1600, Victoria introduit l'orgue en un livre spécial où l'on peut lire comme une doublure du premier chœur, parfois du deuxième chœur, et où les morceaux à cinq voix sont réduits à quatre.

Notons en outre que ce livre d'orgue est imprimé par les soins de la typographie royale de Madrid, et qu'il est adressé comme les cahiers vocaux au roi Philippe III, orné aussi de l'écu.

de l'autorisation et de l'Index général. Le titre en est : *Haec omnia sunt in hoc libro ad pulsandum in organis*, ce qui veut dire que ce livre contient un accompagnement d'orgue.

M. Pedrell fait remarquer ici [1] que l'immixtion de l'orgue n'est pas chose nouvelle dans l'histoire de la polyphonie vocale espagnole. Et il cite de Philippe Rogier — qui fut l'un des maîtres de la Chapelle Royale — une messe à douze voix en quatre chœurs et trois orgues continus, le quatrième chœur étant sans doute accompagné par les *ministriles ;* et aussi un motet : *Verbum caro*, à douze voix en trois chœurs avec accompagnement de deux orgues et de harpe.

Ce n'était pas non plus chose nouvelle en la Chapelle Royale, dit encore l'éditeur moderne de Victoria, que le *ripieno* des voix par un quatuor d'instruments à vent : deux hautbois, deux bassons grand et petit, ou par trois cornets à bouquin et une saque-bute.

Cependant les compositions à deux ou trois chœurs dont le premier seul était accompagné par l'orgue firent supposer d'abord à M. Pedrell qu'il y avait peut-être aussi pour les autres chœurs des parties d'orgue. Mais il paraît aujourd'hui établi que toujours le premier chœur, et rarement le second, étaient accompagnés. Le plu-

1. Cf. tome I de son édit. complète des œuvres de Victoria, p. IX.

riel *in organis*, qui s'explique très simplement pour nous par la forme latine, conduit M. Pedrell à penser que peut-être deux orgues interprétaient la partie instrumentale par suite de la difficulté des croisements vocaux. Quant aux autres chœurs, M. Pedrell est certain qu'ils étaient doublés par les instruments à vent.

A l'appui de sa thèse, M. Pedrell apporte le témoignage de deux œuvres du grand maître de l'école valencienne, école « exultante » du siècle d'or de la polyphonie espagnole : J.-B. Cómes[1]. La première, un *Dixit Dominus*, à dix-sept voix en quatre chœurs, accompagne le premier chœur avec la harpe, le second avec l'*organum primum*, le troisième (*dicat solus altus cum instrumentibus*) avec deux cornets, un basson et une saquebute, et le quatrième avec la *vihuela* et l'*organum secundum*. La deuxième œuvre, un *Cum invocarem*, à quinze voix, est répartie en quatre chœurs, et accompagnée par trois orgues et une compagnie (banda) de *ministriles*.

Ce qui pourrait nous étonner n'est donc pas l'habitude même des accompagnements d'orgue, mais plutôt le fait que chez Victoria ces accompagnements soient si rares. Nous les avons déjà signalés dans le motet à huit voix de 1572 : *Ave Maria gratia plena* « in Annuntiatione Beatæ

1. Sur Comes et l'École Valencienne, cf. notre *op. cit.*, p. [illegible] et suiv.

Mariae Virginis » ; dans certains cantiques « vulgo » Magnificat ; dans les Litanies comme le *De Beata Virgine* à huit voix de l'an 1583, pièce qui n'est tout entière qu'une monotone déclamation, sur un texte par lui-même invariable et qui ne s'anime qu'à la péroraison dans le mode « parfait »[1]. Il convient d'ajouter que cette longue déclamation est d'une simplicité voulue. Cette insistance dans la prière musicale ne répond peut-être pas à ce que l'auditeur musicien serait en droit d'attendre du compositeur des motets et des messes. Il est contraire à l'essence même de la musique de suivre de façon aussi servile un texte aussi peu musical. Mais c'est là une nouvelle conquête de la religion et une nouvelle soumission d'un artiste génial à la force divine qui opprime son génie. Et c'est en dehors de toute préoccupation musicale qu'il est juste d'apprécier une semblable composition. « L'impression finale qui se dégage de cette étrange litanie est celle de la prière la plus vraie et la plus exactement notée. Les oppositions si nettes des chœurs et les justes accompagnements produisent tout l'effet désiré : cette suave monotonie de l'oraison qui s'isole et ne se pense plus elle-même, tant elle est sentie[2]. »

Ainsi l'orgue reparaît, triomphant, dans l'œuvre

1. Cf. l'analyse de cette litanie en notre *op. cit.*, p. 470.

2. *Ibid.*, p. 472.

de Victoria, après un long silence, pour accompagner les messes de la superbe collection offerte au roi Philippe III, à Madrid, en l'an 1600. D'où cette prédilection revenue à l' « Abulensis » pour un instrument qui n'était pas indispensable à la beauté si pure d'une polyphonie dont la plénitude vocale semble s'accommoder de solitude, de mystère, et souffrir des contacts étrangers ? Faut-il voir en cette estime particulière où Victoria tient l'orgue en l'année 1600, une influence espagnole et surtout madrilègne? Nous avons étudié ailleurs[1] la florissante Ecole d'orgue espagnole et rappelé ici même le témoignage instructif d'un Pierre Maillart. N'oublions pas surtout que Bernardo Clavijo dont nous avons indiqué les directions, et dont nous avons évoqué la grande autorité dans le milieu musical de Madrid, était l'organiste admiré de Philippe III. Espinel qui nous apprend ceci en 1618 dans son *Ecuyer Marcos de Obregón*[2] nous dit encore, et dans le même ouvrage[3] : « que d'entendre le maître Clavijo sur le clavier, sa fille Bernardine sur la harpe, et Lucas de Matos sur la *vihuela* à sept ordres, s'imitant les uns les autres en des mouvements graves et non employés jusqu'ici, c'était ce qu'il avait entendu de mieux dans sa

1. Cf. notre *op. cit.*, p. 368 et suiv.
2. Relación I, Descanso XI.
3. Relación III, Descanso V

vie ». Aussi bien l'influence de Clavijo peut être jointe ici à celle d'un Philippe Rogier, par exemple, écrivant, comme nous l'enseigne M. Pedrell, des parties d'orgue considérables pour accompagner ses œuvres vocales.

Mais il y a plus. Les documents découverts par Pérez Pastor et qui nous révèlent d'une part que Victoria figura comme témoin dans un accord survenu entre le célèbre « organier » du roi, le Flamand Hanz Brevos (*sic*), et le couvent de Notre-Dame des Anges, au sujet d'un orgue à construire, et d'autre part que Victoria occupa pendant deux ans, aux environs de 1606, le poste d'organiste en l'église et chapelle des Royales Déchaussées madrilègnes, ces documents précieux nous incitent à penser que Victoria se prit surtout d'amitié pour l'orgue, du jour où cet instrument devint le sien. La résidence de Madrid, qui lui valut d'avoir aux yeux de tous compétence d'organiste, l'obligeait à écrire pour l'instrument si expressif d'où fleurit, à ce moment, une admirable littérature qui attend encore son historien. Victoria sut tirer parti d'une situation privilégiée, et l'emploi des voix instrumentales, non pas arbitraire mais toujours judicieux, ajouta quelque attrait, tendit à un effet descriptif, affirme une orientation espagnole.

Le premier recueil de l'an 1600 nous est donc

connu. Le second est composé d'une réédition des hymnes de toute l'année, mais augmentée d'un *Ave Maris Stella* et d'un *Te Deum*. Deux ans après, paraît une reproduction des *Cantiones Sacræ* sur laquelle nous avons dit quelques mots. En 1603, Angelo Gardano « publie à Venise une réimpression des motets de 1583 et 1589 ». Il semble que Victoria se repose, à moins qu'il ne prépare l'œuvre définitive, l'œuvre « mystérieuse du grand artiste devenu vieillard ».

Or voici que s'élève le chant du cygne. En l'année 1605, Victoria nous donne sa dernière œuvre, une peinture « qui rend sensible une vérité de la religion » : son propre *Requiem*. C'est en effet l'*Office des Défunts* qu'avec de graves accents va commenter le musicien d'Avila. C'est une messe de la mort prochaine, et c'est le couronnement d'une vie sereine.

Le pressentiment du tombeau dicte au poète des sons les paroles les plus simples, les plus profondes aussi. L'*Officium Defunctorum* comprend un introït, un graduel, un offertoire, un Sanctus, un Benedictus, un Agnus, une Communion, un motet, un répons et une leçon. « Chacune de ces parties de la messe est précédée d'un thème chanté par une voix seule, et qui sert de motif à un court mais polyphonique développement. Le thème nous donne à la fois la mélodie, le rythme,

la couleur et la tonalité de chaque petite pièce[1]. »

Nous avons déjà vu qu'un bon juge, M. Peter Wagner, signalait l'*Officium Defunctorum* comme « l'une des plus géniales créations de Victoria ». Et cependant la part d'invention est ici presque nulle. Les admirables mélopées grégoriennes sont la matière unique de tous les morceaux. En voulant parler à son Dieu dans la plus ardente prière, Victoria retrouve la voix sublime de l'Église. Et le fidèle s'exhausse jusqu'à l'âme collective. L'individu se fond avec la chrétienté ; le personnel s'évanouit ; nous atteignons à l'universel.

Mais une humanité sensible s'exprime en cette voix qui plane. Toutes nos espérances frissonnent en ces lignes dont les inflexions correspondent aux plus secrètes nuances de notre être sentant. Le verbe liturgique se fait entendre d'abord, tout chargé de vieux souvenirs, puis il s'amplifie, s'augmente des ferveurs de la communauté des fidèles, et l'office tout entier est bien un, homogène, d'une sobriété qui persuade, d'une majesté qui rassérène.

Ainsi Victoria, comme plus tard Mozart, termine sa vie intense d'artiste par un *Requiem*, par cette claire et réconfortante vision d'un monde meilleur où prolonger son rêve toujours

1. Cf. notre *op. cit.*, p. 447. Voir *ibidem* notre analyse de l'*Office*.

irréalisable ici-bas. Le grand Espagnol comme le grand Allemand tournent vers Dieu leur regard qui s'éteint. Mais le premier s'exprime en la langue même de cette Église à laquelle il appartint, et le second traduit en un style personnel l'allégresse de l'homme enfin heureux d'échapper au monde qui l'étreignit. Indépendamment de l'évolution musicale qui met entre les deux sublimes chantres de la mort deux siècles de progrès techniques, accomplis dans le sens d'une émancipation de l'art, l'accent varie de l'une à l'autre voix. L'un des *Requiem* s'épand sous les voûtes du temple ogival, et ses volutes s'agrippent aux fuseaux des longs arbres gothiques. L'autre se répercute aux colonnades helléniques, ou bien roule ainsi qu'un tonnerre sous les coupoles arrondies et ouvragées. L'âme chrétienne, modeste et grave, s'exhale en paisibles déclamations dans l'œuvre du Latin, mais le glas du monde moderne sonne aux cloches somptueuses que le Germain met en branle. Le divin Mozart s'élève au mysticisme d'une ère décadente, et le fruste Victoria s'égale seulement aux songeries de l'au-delà dont se berce un peuple naïf, une race primitive et rude. Ici encore, le caractère particulier s'affirme : Victoria « réalise une certaine qualité de sublime, que peuvent produire toutes les nations catholiques, mais auquel l'espagnole attache son nom ».

III

VICTORIA ET PALESTRINA

Cependant cette œuvre de Victoria est-elle si dissemblable de ses contemporaines, et ne peut-on lui préférer, dans les directions mêmes qu'elle marque, l'œuvre d'un Palestrina ?

Nous avons déjà dit que Haberl affirma qu'au contact de Palestrina, Victoria avait beaucoup appris. L'un de ses arguments était la présence au séminaire romain des neveux de Palestrina, Angelo et Rodolfo Vecchia.

M. Pedrell répondit à Haberl en sa première *Étude* sur Victoria, et, plus longuement, dans son édition complète des œuvres du maître d'Avila.

Sans doute, le matériel technique est identique qu'emploient les deux grands maîtres de la musique religieuse, et les ressemblances extérieures sont telles que la confusion semble parfois possible. Baini restitua ainsi à Victoria — comme à Morales — des compositions attribuées à Palestrina[1]... Mais bien des différences séparent nettement l'Italien et l'Espagnol.

Et d'abord, au point de vue de la seule struc-

1. Cf. Baini, *Memorie cit.*, t. I, p. 361, note 433.

ture, Victoria ne cherche jamais les thèmes de ses compositions dans les motifs d'une chanson profane, à l'encontre de Palestrina écrivant, par exemple, cette messe de *L'homme armé*, tant admirée de l'auteur du *Melopeo*, Cerone.

Sans attacher trop d'importance à ce fait que nous avons naguère apprécié ainsi qu'il convenait, nous devons cependant le rappeler pour ce qu'il témoigne de volonté purement orthodoxe.

Puis, ainsi que nous le disait M. Peter Wagner, à propos de trois messes de l'an 1600, Victoria innove quant à l'utilisation libre des thèmes donnés au cours de la messe, et traite la messe parodiée d'une autre façon que ses contemporains.

M. Pedrell, citant et commentant Haberl[1], remarque judicieusement que les divers motets également mis en musique par Victoria et Palestrina, tels que *Senex puerum portabat*, *O magnum mysterium*, *Veni sponsa Christi*, *Estote fortes in bello*, sont aussi distincts que ressemblants, et que Proske explique ce paradoxe par des considérations d'ordre mystique. Cependant on peut dénoncer de plus curieux rapprochements. « Si l'on compare le motet de Victoria *Veni sponsa* avec celui de Palestrina qui porte le même nom, on remarque que Palestrina laisse le thème s'ex-

1 Cf *Edit compl.*, tomus VIII, p. LXXIII et suiv.

poser tranquillement, tandis que Victoria, son thème exposé une première fois, fait intervenir, dès l'entrée de la deuxième voix, un contre-thème qui s'introduit avec un élan passionné dans le thème religieux qu'il modère avec des sentiments de piété. C'est par là qu'il pousse notre âme à la dévotion et à la piété, bien qu'il lui manque ces détails presque dramatiques que souligne parfois Palestrina et qui se reconnaissent vite dès que l'on compare le *Pueri Hebræorum* des deux maîtres. Les *Improperia* de Victoria ne détonnent pas à côté de ceux de Palestrina et ils se ressemblent tant qu'on pourrait presque les confondre, n'était la conclusion où l'œuvre de Victoria tient un peu du motet. Victoria a écrit aussi dans un style très simple les *Turbas* à quatre voix des *Passions;* on n'y trouve, ajoute Proske, aucune intention dramatique, et elles peuvent être considérées comme de purs chants de cérémonie pour le culte. Quelques motets, parmi lesquels nous citerons le précieux et noble *O quam gloriosum est*, quelques versets du *Magnificat*, l'*Ave Regina Cœlorum* (dont le final à huit voix est une merveille de technique musicale) sont écrits dans le style de Palestrina d'une façon si parfaite que l'œil le mieux exercé pourrait s'y tromper. Haberl étudie ce passage et ajoute : « Si nous plaçons plus haut le maître de Præneste, c'est que sans aucun

doute il avait un génie plus riche et plus grand et qu'il s'est élevé vers des régions que Victoria n'a pas atteintes ; il faut tenir compte, aussi, que Palestrina eut à soutenir un violent combat mental jusqu'au jour où il se sépara de l'art antique. »

Cette question de suprématie semble donc tranchée. Mais nous n'en vanterons pas moins l'originalité unique du maître espagnol, laquelle ne se traduit pas seulement dans l'architecture de ses œuvres mais aussi jusque dans leur contexture harmonique. Quoique l'art de Victoria soit surtout un art de contrepoint, et que, partant, les rencontres harmoniques soient accidentelles, nous ne laisserons point que de rappeler, avec M. Laloy [1], ces « solennelles introductions, ces accords sans tierces, qui s'élèvent à mi-voix », puis la mélodie qui se dégage « très simple d'abord, se fixe et se précise ; ses accents font saillie, ses intervalles se remplissent de traits animés, mais sans lui enlever son allure digne et mesurée, on croit voir le chrétien qui se relève après la prière, le cœur pénétré d'une joie profonde que contient une reconnaissance infinie ». Enfin nos précédentes analyses de quelques passages hardis, et surtout de l'*O vos omnes*, nous ont permis de noter des nouveautés d'écriture qui, si elles ne prouvent pas en Vic-

1. Cf. notre *op. cit.*, p. [illegible]

toria la volonté de s'exprimer librement, nous révèlent tout au moins l'instinct du génie précurseur. Bien que les agrégations harmoniques jaillissent des dessins formés par les lignes mélodiques du contrepoint et ne puissent, semble-t-il, s'isoler de celles-ci, il faut, à la pointe extrême d'une Europe gothique qui va devenir l'Europe renaissante, l'Europe moderne, suivre l'évolution rapide d'une harmonie qui s'émancipe, qui prend corps, et que l'on aimera bientôt pour elle-même. L'œuvre d'un Victoria s'offre, aux confins d'une civilisation médiévale, pour que les artistes futurs sachent que toute audace, dans les voies qu'elle parcourut, est désormais impossible, et qu'il leur faut, ailleurs, se frayer un noble chemin. Comme le Wagner épuré de *Parsifal* étouffe sous une serre trop chaude les fraîches fleurs qu'un Debussy fera revivre en ses charmants parterres, de même un Victoria frémit par instants des sanglots harmoniques dont l'*Orphée* de Monteverde émouvra sa chère Eurydice.

IV

CONCORDANCE DU TEXTE ET DE LA MUSIQUE

Comment Victoria a-t-il traduit, par la musique, les plus hauts sentiments qui envahissent ainsi l'âme humaine ?

Il faudrait, sans doute, un nouveau livre pour « observer chez lui l'architecte et le poète », et malgré que l'œuvre d'un écrivain du XVIe siècle ne se prête pas aussi justement à l'exégèse que tel classique d'un art émancipé, nous pourrions encore nous convaincre que Victoria sait donner pleinement la signification du texte.

Remarquons d'abord la direction des lignes sonores sur les mots exprimant la montée ou la descente, l'enveloppement ou la plénitude[1].

Dans le motet *Ascendens Christus*, le thème principal grimpe l'octave de *sol* à *sol*, et son ascension s'augmente d'imitations expressives. — Le *Credo* de la messe *Quam pulchri sunt* présente à la période *trium vocum* qui commence au *Crucifixus* un mouvement ascendant des voix sur *ascendit in cælum*, analogue à l'épisode correspondant du *Gloria*. — Des mouvements montants se dessinent, accentués de tierces, aux deux voix inférieures et aux deux supérieures qui chantent le *Cum Sancto Spiritu* du *Gloria* dans la messe *O quam gloriosum*. — Le bassus et l'altus s'élèvent sur la phrase ascendante du *Credo* en la messe *O magnum mysterium*, et le bassus en particulier frappe ses temps forts sur les degrés de la gamme montante *ré-si*. Enfin la messe *Ascendens Christus*

1. On trouvera plus de détails en notre *op. cit.*, p. 415 et suiv. *passim*

reprend le thème du motet ci-dessus mentionné, et le développe ensuite selon toutes les règles du genre.

Au contraire, la mélodie liturgique du motet *Descendit Angelus Domini* descend par tierces lentes les degrés, deux par deux, de l'échelle tonale qui s'offre aux pas légers de l'ange du Seigneur. — Dans la messe *O quam gloriosum*, au *Credo*, toutes les voix, sur *descendit*, descendent par imitation de haut en bas vers la cadence parfaite à la tonique *ré*. — Le Dieu qui s'incarna pour la cause des hommes descend, en imitations, « propter nos homines », vers la cadence dans le ton parfait où reparaît le premier thème du *Kyrie* qui ouvre la messe *O magnum mysterium*. — Sur les mots suppliants *miserere nobis*, habituellement toutes les voix descendent par degrés, et nous n'en voulons d'autre exemple que les gammes s'abaissant en imitation aux quatre voix dans l'émouvante cadence du *Popule meus*. — De même le *Benedictus* nous présente, en la messe *O quam gloriosum*, le motif descendant du *Sanctus* qui se trouve d'abord au dernier *Kyrie*. — Enfin la seconde période de la troisième phrase dans le répons *Tanquam ad latronem*, abaisse implacablement la mélopée de l'obligation : *ad crucifigendum*.

La représentation plastique des cohortes qui

planent, des guirlandes angéliques, des enthousiasmes célestes, des cortèges aériens, se traduit par des volutes de mélodies ornées, par des fleurissements de broderies. C'est ainsi que le mot *Domini* dans le motet à cinq voix *Descendit Angelus* correspond à de souples contours mélodiques sur la dominante, dont la broderie tranche avec la gravité liturgique du thème qu'elle interrompt. — De même la couronne préparée par le Seigneur pour la *Sponsa Christi* du motet, est tressée de lianes mélodiques flexibles et suaves. — D'autre part, nous établirons en règle générale que les formules d'*alleluia* sont tracées dans le style le plus orné [1].

Enfin l'idée de plénitude suggère à Victoria, communément, des images harmoniques : la succession de lents accords ouvrant le motet *O quam gloriosum*, et dont l'altus détermine, en son ascension par degrés conjoints, le caractère hiératique. — Si l'on examine les divers *Pleni sunt cæli et terra* des messes, on remarque qu'en outre de cet aspect harmonique de la plénitude, les lignes mélodiques empruntent les formes thématiques les plus simples et semblables à la nue déclamation liturgique, ou dont la carrure rythmique s'éloigne de la déformation tonale.

1. Voir encore les successions montantes de tierces accompagnant le thème planant du Cantus, alors que tous les saints *gaudent* avec le Christ en la messe *O quam gloriosum*.

Ce caractère consonant semblerait devoir être la règle en cette musique avant tout diatonique. Mais nous rappellerons le mot de Bermudo parlant d'une ère de semi-chromatisme, et la remarque de Gaforus rapportée par Tapia : les Espagnols pleurent parce qu'ils sont amis du bémol. Nous signalerons donc ces accents de la douleur marquée dans le *O vos omnes*, et qui deviennent dans l'œuvre victorienne « comme un timbre affecté à l'expression douloureuse » ; puis la transformation chromatique du thème d'*Ascendens Christus* dans la deuxième période du motet : *Captivam duxit captivitatem ;* enfin, l'épisode bémolisé d'*Incarnatus est* dans la messe du même nom.

La formation rythmique des motifs issus ou non de la liturgie se trouve accentuée par la notation blanche de mesure et les procédés d'imitation contrapuntique. A ce point de vue, la musique de Victoria est surtout rythmique, et l'on pourrait ici s'étendre sur sa valeur quant aux accents métriques. Qu'il nous suffise d'indiquer quelques détails de rythmes et aussi de silences, puisqu'ils « apparaissent comme équivalents négatifs des sons dont ils occupent la place »[1]. La pause expressive des voix précédant l'adresse à la Vierge bienheureuse, dans le

1. Riemann. *Op. cit.*, p. 183.

motet *O magnum mysterium;* le dramatique silence des voix qui vont clamer : Joannes Baptista ! dans le motet *Descendit Angelus Domini;* l'auguste arrêt des voix après la cadence : *Descendit de cœlis* du *Credo* de la messe *Quam pulchri sunt ;* les pauses régulières de l'hymne *Tristes erant apostoli* en sa troisième partie ; enfin le silence solennel qui suit le rythme puissant *in cymbalis* du psaume *Laudate*, tous témoignent de ce même sentiment du tragique qui animait Victoria.

Quant aux traits rythmiques eux-mêmes, ils sont surtout remarquables, ainsi que le notait M. Peter Wagner, dans la retentissante messe *Pro Victoria*. Nous lui adjoindrons l'éclatant *Laudate* dont nous avons cité ici même un thème victorieux. Mais hors les rythmes aussi caractéristiques, notre curiosité découvre maint accent original et vrai. C'est, d'une façon générale, les rythmes ternaires des *Hosanna!* des épisodes d'*Incarnatus est* dans les *Credo* des messes, de tel *cum sancto spiritu* du *Gloria* de la messe *Alma Redemptoris*, du rythme *Surgere* de l'antienne *Alma Redemptoris Mater* dont la première blanche est pointée. Ce sont les rythmes binaires des *Alleluia*, des cymbales du *Laudate*, des doux et divers *Agnus*, des pleurants *Parce mihi* du motet *Versa est*, de l'instant *inquiramus eum* dans le motet *Magi viderunt stellam*. Ce

sont enfin les accents pesants qui soulignent le *portare* du motet *O magnum mysterium*, les marches rythmiques élevant le *dominum* du motet *Vere languores*, la déclamation surprenante du texte : *natus est nobis hodie Salvator*, dans le motet *in Festo Natalis Domini*, la virtuosité de la *tuba* en la seconde partie du motet *Ascendens Christus*, le murmure expressif et scandé *ne timeas* du motet *Descendit Angelus*, la progression d'*Ardens est cor meum* à l'entrée du motet qui porte le même nom, l'affirmation *Sanctus fortis* du *Populе meus*, à la fois harmonique et d'un rythme binaire accusé nous ramenant au point de départ, exhaussant, pour la mieux frapper sur le temps fort, la dernière syllabe du mot *fortis*.

« Il est aisé de reconnaître, écrit M. Pirro[1], que, dans une composition à plusieurs parties, les évolutions successives des voix, leurs rencontres et leurs séparations, leurs harmonies et leurs discordes peuvent faire naître une multitude d'images où se reflètent, grâce aux subtiles ressources du langage musical, quelques linéaments des idées exprimées par les paroles. Le moindre fait musical peut, en certains cas, prendre une valeur allégorique bien déterminée. »

1. *Op. cit.*, p. 121.

Ainsi, dans la musique de Victoria, comme dans celle de ses contemporains, soit l'écriture verticale du faux-bourdon, soit le simple accord des voix, soit au contraire les artifices de contrepoint: imitations, superpositions thématiques, forment un langage auquel on doit s'initier pour goûter pleinement l'enchantement de la polyphonie.

Or « l'unité dans la diversité, dit justement M. Riemann, c'est là ce que l'esprit humain réclame de toute forme d'art qui doit lui procurer une jouissance esthétique... La fusion des divers éléments de l'expression en une nouvelle unité, celle du motif, à l'élaboration de laquelle ces éléments participent tous plus ou moins, sert de base à des considérations esthétiques nouvelles et absolument indépendantes. Le motif avec toutes ses qualités propres — contour mélodique, structure rythmique, contenu harmonique, dynamique, timbre — autrement dit avec tout ce qu'il renferme de musique réellement sonore, devient *l'unité la plus petite*, par rapport aux unités plus grandes des formes que l'on en déduit. *Le motif est le point de départ de la construction thématique* ».

Nous verrons tout à l'heure comment le motif liturgique ou libre devient l'élément de diversité des formes architecturales du motet, puis de la messe, par exemple. Mais d'abord nous éclair-

cirons les jeux des voix entre elles et leur sens.

Les sentiments collectifs, la communion des fidèles, sont généralement exprimés par cette écriture verticale issue du faux-bourdon, lequel eut en Espagne l'importance que l'on sait[1] et que Victoria lui-même pratique en son *Domine ad adjuvandum me festina*. Les séquences et les litanies victoriennes nous offrent à ce point de vue des exemples typiques. Ajoutons le chœur des Passions ou de tel *improperium : Populé meus*. — De même les idées de béatitude ou de paix divine, de bénédiction ou de grâce céleste sont traduites par les accords des voix où c'est à peine si l'une d'elles s'agite et s'infléchit. Les accords « vagues » de la cadence du *Credo* dans la messe *Quam pulchri sunt*, de l'entrée du motet *O quam gloriosum* et de la cadence sur *sol* au deuxième *Kyrie* de la messe sur les mêmes thèmes, comme aussi de la cadence de l'*Agnus* dans la messe *Alma Redemptoris*, produisent l'effet voulu par le texte. Victoria emploie de larges accords consonants sur la tonique ou la dominante du mode hypodorien d'une façon monotone dans le motet *Vere languores* où des paroles identiques reparaissent. L'harmonie consonante d'*ut* y célèbre la guérison des pécheurs *Sanati sumus*, comme nous la

1. Voir notre *Op. cit.*, p. 329 et suiv.

revoyons dans l'*O quam gloriosum* sur le mot *Sancti*, évoquant tous les saints qui jouissent en la compagnie du Christ du glorieux royaume du ciel. Un pareil accord sur la dominante du mode lydien succède à l'accord de tonique du même mode sur le *Sanctus Deus* de l'*improperium : Popule meus*. Enfin le début du motet *Resplenduit facies ejus* peint le resplendissement du visage divin par une suite d'accords creux puis consonants qui contrastent avec les ornements mélodiques de la métaphore suivante : *Sicut sol*, comme le soleil...

Ce fleurissement aux voix diverses par mouvements contraires ou par marches conjointes est significatif. Les thèmes qui superposent leur direction contraire dans le *Sanctus* de la messe *O quam gloriosum* évoquent la gloire divine au ciel comme sur la terre de Celui qui règne. Au mot *terra*, des gammes de tierces entre l'altus et le ténor, puis de sixtes entre le cantus et l'altus, marquent sans doute l'envolée, l'élan de tous les espoirs humains vers la béatitude. Une marche de tierces et sixtes souligne de même *et dominum* dans le *Vere languores*, c'est-à-dire le Dieu que viennent saluer successivement les voix du quatuor. Ainsi encore des mouvements ascendants et par tierces décrivent le *Cum sancto spiritu* du *Gloria* dans la messe que nous avons citée, et nous

font songer « à la colombe de l'Esprit-Saint planant sur la foule dévote des fidèles ». Enfin les péroraisons d'*Alleluia* ou d'*Amen* retentissent de sonneries enthousiastes et multiples, et le seul exemple d'un brillant *Amen* dans le *Magnificat* du sixième ton pour douze voix avec orgue, suffit à nous en convaincre.

S'il est vrai que « le rapport le plus simple que l'esprit puisse saisir entre deux motifs successifs est celui de l'identité », l'imitation et sa forme parfaite : le canon, doivent encore accroître l'intérêt du contenu mélodique. Dans le répons *Tanquam ad latronem*, la seconde période *ad crucifigendum* nous émeut de ces longs sanglots traduits par les mouvements descendants des voix superposées par imitation. Il en est de même de ces quatre *Miserere* qui s'abaissent, plaintifs, à la fin de l'*improperium : Popule meus !* — Au reste, les procédés d'imitation étant à la base de la technique victorienne, les exemples que nous pourrions apporter seraient innombrables. Rappelons seulement l'effet singulier produit par les canons divers : entre les deux voix supérieures du motet *O magnum mysterium* ; entre les « cantus » de l'*O lux et decus Hispaniæ ;* au début du motet *Resplenduit facies ejus* ; entre le cantus et le ténor du *Gloria* de la messe *Quam pulchri sunt* sur les mots *Domine Fili unigenite* ; entre les ténors d'une part, les

cantus I-basse I et cantus II-basse II d'autre part, à l'*Agnus Dei* de ladite messe ; entre les deux cantus de l'*Agnus* dans la messe *O magnum mysterium*, entre les deux cantus du *Credo* dans la messe *Alma Redemptoris*. Dans ces passages variés, le canon augmente la force persuasive du thème principal, et, par là, le sens qui lui est attaché.

La disposition des voix elles-mêmes, la suppression de l'une d'elles ou bien leur adjonction. enfin, et surtout, la superposition des fragments de thèmes expressifs, donnent naissance à tout un langage. Que sur le fond des choses visibles : *visibilium* créées par le Seigneur au *Credo* de la messe *Quam pulchri sunt*, « jaillissent mystérieuses les deux voix centrales murmurant *invisibilium :* et invisibles », voilà qui nous prouve que l'auteur pense la musique. — De tous les symboles issus du groupement des voix, celui de la Trinité est le plus évident. Déjà M. Bellaigue avait montré [1] comment le dogme mystique était traduit dans un épisode du motet *Duo Seraphim clamabant*. Ainsi, le groupement des voix par trois nous redit ce grand article de foi dans le motet *Benedicta sit Sancta Trinitas ;* sur les mots *Rex cœlestis* ou *Domine Deus* du *Gloria*, et sur le *Filium Dei unigenitum* du *Credo* dans

1. *Études musicales*, 2e série, p. 505.

la messe *Quam pulchri sunt ;* dans l'*Agnus* de la messe *Ascendens Christus.*

M. D'Indy[1] voit à son tour que dans le motet *Iste Sanctus pro lege,* l'auteur confie au ténor une phrase liturgique : *fundatus enim erat super firmam petram,* « comme s'il avait voulu, par cette disposition, caractériser la ferme assise sur laquelle s'appuie la force du martyr ».

Les correspondances entre le texte et la musique apparaissent surtout dans les compositions rigoureusement liturgiques, et, parmi celles-ci, dans les messes et les hymnes. Nous avons établi ailleurs mainte correspondance de ce genre et nous renvoyons le lecteur à notre livre déjà cité. L'étude des formes va nous permettre bientôt de montrer les liens thématiques qui rattachent tel motet à telle messe. Pour l'instant, contentons-nous de les laisser entrevoir.

Mais il n'est pas jusqu'à la tonalité qui n'ajoute une haute signification au commentaire musical. Si l'on admet que les interprétations données aux modes, et fidèlement suivies par les compositeurs, se résument à ces huit caractères respectifs : grave (dorien), triste (hypodorien), mystique (phrygien), harmonieux (hypophrygien), gai (lydien), dévot (hypolydien), angélique

1. *Cours de composition musicale,* 1er livre, p. 172.

(mixolydien) et parfait (hypomixolydien), force nous est de reconnaître que Victoria sait encore se montrer grand musicien par le choix des tonalités. Ce n'est pas au hasard qu'il écrit le *Te Deum* dans le troisième ton, et, en général, l'*Officium defunctorum* dans le second. Ce n'est pas sans intention que le septième mode apparaît surtout dans les messes. La rareté même du mode lydien est une preuve que Gaforus puis Tapia disaient vrai lorsqu'ils assuraient que « les Espagnols pleurent » quand ils chantent. Par les modes comme par l'expression qui résulte du choix des thèmes, de la superposition des voix, enfin des rencontres harmoniques, Victoria est bien « le chantre de la béatitude et de la mort », et ses hymnes, aux mélodies parfois espagnoles, aux rythmes nerveux, aux accents rauques, ont un « expressivisme » castillan qui parut oriental aux Italiens de la Renaissance.

V

ÉTUDE DES FORMES

Il est certain que tous les éléments que nous avons successivement analysés jusqu'ici nous induisent à penser que le musicien Victoria n'abdique aucune des ressources de son art devant le texte religieux qu'il sert dévotement ;

mais qu'il sait au contraire — ainsi que les grands artistes de son temps — être personnel et créer ou renouveler des formes musicales. Mais il y a plus, et nous avons dit avec M. Peter Wagner que telle messe *Pro Victoria* représentait une tentative vers la musique pure, un premier pas vers l'œuvre instrumentale de l'avenir. Et ici ne manque point qui généralise et ne fasse ressortir l'importance d'une transition entre la période médiévale où le rythme du texte domine celui de la mélodie, et l'époque où la musique devient elle-même en s'affranchissant de toute tutelle. M. Riemann, par exemple, n'écrivait-il pas[1] : « On a coutume de dire que la musique instrumentale trahit nettement, à ses débuts, vers 1600, son origine vocale. Il serait plus juste, me semble-t-il, de dire que *la polyphonie vocale des Néerlandais est déjà instrumentale*, à un très haut degré, et qu'elle n'est en somme vocale que pour autant qu'elle est réellement exécutée par des voix ».

Cependant nous sommes d'accord avec M. Peter Wagner pour trouver que le vrai titre de gloire de Victoria ce sont les œuvres d'église où, dans le moule rigide de formes traditionnelles, Victoria a su — mieux que tout autre — se livrer à un travail thématique raffiné, et, sous les

1. *Op. cit.*, p. 261.

dehors de la seule inspiration, élever des cathédrales bruissantes, dont chaque pierre est savamment sculptée, et dont l'ordonnance interne et externe, par ses correspondances secrètes et subtiles, décèle la maîtrise à la fois la plus rituelle et la plus hardie.

Nous allons tenter de prouver cette maîtrise et de montrer, par deux œuvres qui se complètent et qui se ressemblent comme l'ouverture synthétique d'un drame musical et le développement thématique de ce dernier, comment Victoria concevait ses poèmes lyriques et comment il les réalisa.

Le motet, puis la messe *O quam gloriosum est regnum*, qui appartiennent respectivement aux années 1572 et 1583, reposent sur les mêmes thèmes. Analysons, d'après ceux-ci, les deux compositions sœurs, et reconnaissons, pour la suivre en sa course, la trame de leurs riches étoffes.

Le motet s'ouvre par un accord creux de tonique du septième mode « angélique ». De cette tonique, le Ténor s'élève d'une quarte jusqu'à *ut*, imité de la Basse qui s'élève d'une quarte jusqu'à *fa*. Ce saut caractéristique va se reproduire au début du thème principal dont nous voyons ainsi déjà comme une ébauche par augmentation. Puis, sur le cinquième degré, sous les tierces des voix supérieures, se per-

çoivent les premières paroles : *quam gloriosum est regnum* qui s'achèvent sur une cadence à la sous-dominante cependant que l'élargissement polyphone nous a permis de réentendre, et toujours en imitation, le même saut à la quarte, ainsi que des broderies dont il sera fait emploi, et d'expressives septièmes préparées et résolues.

Alors, sur *in quo cum Christo*, le thème principal, que nous appellerons thème I[1], apparaît, par imitations successives, aux quatre voix, sous l'aspect d'une double gamme d'*ut*, montante et descendante, à valeurs irrégulières, débutant par le saut indiqué à la quarte et ornée dès la quatrième note. Ce thème I est original, mais sa réponse, que l'on entend d'abord au Ténor, puis à l'Altus est liturgique : baptisons-la thème II, pour les nécessités de l'analyse future de la messe.

La reprise d'*in quo cum Christo* isole le thème I à l'Altus parmi les imitations du thème II. Et c'est ensuite un long passage fleuri de tierces entre les trois voix inférieures se mêlant successivement deux par deux, qui commente : *gaudent, gaudent omnes sancti*, sous un large et nouveau thème descendant au Cantus, que nous dénommerons thème III et qui se continue par un rappel en augmentation du thème II jusqu'à une cadence sur la sous-dominante.

1. V. à l'*Appendice III*, la présentation musicale des thèmes.

La période *amicti stolis albis*, répétée trois fois, nous présente un premier compartiment d'écriture verticale, de simple formule rythmique; puis un second qui amplifie cette formule rythmique et la pare de mouvements ascendants par tierces sur *albis*, à l'Altus et au Ténor; enfin un troisième qui établit une cadence sur le thème II en imitations.

Le centre de la pièce est l'épisode *sequuntur agnum*. Le thème principal en est le grand thème III descendant, et qui imite ici la poursuite du troupeau céleste. Il se fait entendre successivement à toutes les voix, et s'enchaîne au final par l'énoncé à la Basse, puis à l'Altus amorçant le *quocumque ierit*, d'un nouveau thème d'allure instrumentale et de rythme accusé, que nous nommerons thème IV.

Les deux premiers : *quocumque ierit* fondent ce nouveau thème IV dans le retour du thème II quelque peu modifié et augmenté, au Cantus puis au Ténor. Et le dernier, qui est aussi le plus long et qui forme cadence, fait triompher le thème IV d'abord au Cantus puis à la Basse, au Cantus, au Ténor, à la Basse et à l'Altus. Après quoi la cadence enrichie de tierces, de sixtes et de septièmes d'accords par prolongation, s'établit sur l'accord parfait de tonique par opposition à l'accord creux du début.

Telle est l'ordonnance du motet dont nous

allons retrouver les thèmes au cours de la messe *O quam gloriosum*, dont M. Peter Wagner nous disait naguère le mérite.

Le premier *Kyrie* est un dialogue entre le thème I du motet exposé au Cantus, et sa réponse au thème II confiée au Ténor. Ce dialogue nous conduit à une courte cadence sur la tonique *sol* du septième mode.

Le *Christe* semble nous révéler un contre-sujet qui nous fait songer au thème IV, si rythmé, du motet, mais pris en diminution. Ce thème est imité aux voix inférieures contre le thème II du motet plus nettement tracé, plus affirmatif par sa clausule, et qui amorce, au Cantus, sur le troisième *Christe* la reprise du thème IV. Celui-ci imite la Basse et est à son tour imité par le Ténor, tandis que l'Altus imite le Ténor antérieur qui s'était saisi du thème II.

Enfin le dernier *Kyrie* expose complètement au Cantus — imité par les autres voix — ce long thème descendant du motet, thème III qui développe ici la gamme même du septième mode, de *sol* à *sol*.

Le *Gloria* nous présente un nouveau thème V, qui n'a pas de valeur musicale, mais seulement de déclamation. Imité dans l'ordre T-B-C-A, il est suivi, sur *glorificamus* du thème IV augmenté au Cantus ; puis il donne naissance sur *propter magnam* à des formes rythmiques imitées

aux deux voix inférieures. Enfin il est repris, orné, sur *Domine Deus*, tandis que *Deus pater omnipotens* est confié au thème III.

Sur *Domine Fili unigenite* apparaît un élément nouveau, mais analogue au rythme du thème IV. — L'Altus et la Basse, sur *Domine Deus* disent ensuite ce thème IV qui s'épanouit aux quatre voix sur *Filius Patris*.

A *Qui tollis peccata mundi*, le thème II revient aux quatre voix, exactement exposé au Cantus sous les mouvements ascendants et imagés de *suscipe*. Le thème V ou de déclamation reparaît sous *deprecationem*, et, après la formule de *qui sedes*, le thème III, qui s'abaisse et implore, commente le *miserere* et les exclamations suivantes. Le thème II liturgique s'empare d'*In gloria Patris* et s'évanouit dans les mouvements ascendants d'un *Amen* très fleuri.

En l'admirable *Credo* dans l'épisode central duquel M. Peter Wagner découvre justement des accents mystiques, le même travail thématique se fait jour. Le thème II est confié aux deux voix inférieures sur *Patrem omnipotentem*, et, après le passage : *visibilium omnium* chanté par les quatre voix sur le thème V du *Gloria*, apparaît développé sur : *Et in unum Dominum*, puis présenté sous sa forme définitive au Cantus prononçant *Lumen de lumine*.

Un nouveau thème, inspiré par la déclamation,

thème VI, va commenter la période *Genitum non factum*. Puis, comme cela est logique, le thème III qui s'abaisse se trouvera à la base de l'épisode : *descendit de cælis*.

Mais nous arrivons aux accents mystiques d'*Et incarnatus est*, dont le rythme ternaire correspond à une écriture exclusivement verticale et par suite harmonique. Ce n'est pas là un thème, et on en chercherait en vain l'équivalent dans le reste de la messe. Cependant il nous les fallait citer pour cet effet si rare qu'ils produisent en un instant précis et d'une manière imprévue.

C'est le thème VI qui commente, aux deux voix inférieures, le *Crucifixus etiam pro nobis*. Puis, sur la phrase : *Sub Pontio Pilato*, une nouvelle formule rythmique importante, thème VIII, se fait entendre d'abord aux deux voix supérieures, puis, sur : *passus et sepultus*, aux deux voix inférieures. Le *Resurrexit* est clamé par le thème II sous sa forme définitive, laquelle s'accommodera fort bien des mots : *et ascendit in cælis*. Ainsi qu'une réponse rythmique, le thème VIII alterne avec lui pour chanter « selon l'écriture » le Christ « assis à la droite du Père. »

Le thème VI de *Genitum* est la matière du développement : *et iterum venturus est cum gloria*. Après un court silence, le thème II liturgique sous sa forme définitive traduit *cujus regni non erit finis* et alterne avec le thème V de déclama-

tion. Sa seconde reprise se présente sous la forme d'un dialogue de deux voix contre deux voix sur *Qui cum Patre*, lequel enchaîne la deuxième reprise du thème V.

Alors, sur *Et vitam venturi sæculi*, on remarque une superposition des thèmes I et II; et ce dernier triomphe à la pointe extrême du *Credo*.

Le *Sanctus* nous révèle d'abord un thème nouveau, thème IX, qui s'enchaîne avec une sorte de contre-sujet au thème X. La disposition de ces deux thèmes est fort curieuse. Jusqu'au *Dominus Deus sabaoth*, ils se superposent à deux voix qui elles-mêmes dialoguent avec les deux autres voix formées thématiquement de façon parallèle. Ainsi l'Altus avec le thème IX sous le Cantus avec le thème X, s'oppose dès l'entrée à la Basse avec le thème IX sous le Ténor qui s'empare du thème X. Le deuxième *Sanctus* n'est qu'une reproduction de la disposition précédente, et le troisième nous fait entendre la même combinaison aux voix supérieures sur la pause en valeurs longues des voix inférieures. Le nouvel élément ou thème XI du *Dominus Deus* s'expose alors à la Basse dans l'octave de *sol*, et sur *Pleni sunt cæli et terra* une simple déclamation des voix aboutit à une cadence sur l'accord de tonique du septième mode, d'où fuse une expressive gamme de tierces entre l'Altus et le

Ténor, puis de sixtes entre le Cantus et l'Altus, au mot : *et terra*. Les cinq *Gloria* suivants superposent respectivement, dans une magnifique péroraison, au premier, et de haut en bas : les thèmes IV, VIII, II et VIII ; au deuxième : les thèmes IV et VIII ; au troisième : les thèmes IV, II et VIII ; au quatrième : les thèmes IV et VIII ; et au cinquième, sur le prolongement du Ténor précèdent les thèmes IV et VIII.

Le *Benedictus* « trium vocum » confie d'abord à la Basse puis à l'Altus le descendant et, par suite, bénissant thème III. Le thème II, sous sa forme définitive, mais diminué et orné, riposte par son mouvement ascendant qui se poursuit jusqu'à *in nomine* ; puis le thème III diminué et fleuri enchaîne le retentissant *Hosanna* « ut supra », où ruissellent à l'envi les gammes de tierces.

Enfin l'*Agnus Dei* nous fait connaître un nouveau thème : le thème XII, d'abord à l'Altus, puis au Ténor, puis, en augmentation, au planant Cantus, puis à la Basse. Ce thème est repris au Ténor sous les quatre notes longues de l'*Agnus Dei* ou motif XIII, lequel ouvre en : *qui tollis* une période où nous revoyons les thèmes I et II se partageant respectivement la Basse et le Cantus, et le Ténor et l'Altus.

Alors sous les fusées de notes de passage dont la Basse orne : *mundi*, le thème I se fait entendre

au Ténor, puis en imitation au Cantus, sur *qui tollis*.

La troisième période *qui tollis* se saisit encore des thèmes I et II, que nous appellerons ainsi les thèmes originels de la messe ; et dans la grande période implorante : *miserere nobis*, s'abaisse le large thème III descendant du *Kyrie*, jusqu'à la cadence finale sur l'accord creux de tonique du septième mode jamais abandonné au cours de cette messe, admirable de plan tonal comme aussi de développement thématique.

*
* *

Les deux formes que nous venons d'étudier peuvent être considérées comme les formes-types de l'art musical religieux dans sa période italo-espagnole. Rien de nouveau ne nous révéleront, du point de vue thématique, les répons ou les antiennes, les hymnes ou les cantiques, les passions ou les psaumes, les séquences ou les litanies.

Qu'il nous suffise de rappeler ici que le triptyque-répons présente en chacun de ses éléments le dualisme rigide du répons et du verset ; que les antiennes liturgiques, dont le procédé technique est l'imitation perpétuelle, se divisent en deux parties ; que les hymnes s'appuient chacune sur les quatre périodes d'un thème litur-

gique, romain ou espagnol, qu'elles suivent fidèlement au cours d'un développement sobre et serré; enfin que les cantiques « vulgo Magnificat » sont écrits dans tous les tons du plain-chant et comprennent deux types de strophes : *anima mea* et *et exultavit.* Quant aux passions, véritables fresques évangéliques, elles se composent : l'une de vingt, l'autre de onze numéros divers, ne s'écartant jamais des thèmes liturgiques et s'adaptant aux moindres péripéties du drame sacré. Les psaumes sont des variantes dramatiques du motet : et le dialogue du *Laudate*, par exemple, habilement combiné avec l'expressive mais exceptionnelle réunion des voix, traduit avec intensité le texte chargé de répétitions. Les séquences et les litanies, en dernier lieu, qui mêlent les chœurs et l'orgue, s'offrent à nous ainsi que de vastes compositions analogues à celles de l'école valencienne, où la musique ne joue qu'un rôle secondaire ; dont l'écriture est verticale et, aussi, instrumentale ; dans lesquelles, enfin, la plus rigoureuse liturgie commande à l'architecture sonore et ordonne jusqu'en ses plus infimes détails le discours musical. La monotonie des litanies, en particulier, relève de la littérature religieuse plutôt que de la pure musique des temples.

Nous bornerons donc notre étude des formes à l'analyse détaillée que nous avons faite du

motet et de la messe et de leurs intimes relations. Ainsi nous apparaît l'unité d'une conception artistique dans la diversité de ses manifestations logiques. Nul plus que Victoria ne s'est montré soumis aux canons d'une esthétique autoritaire, mais son inspiration était assez vigoureuse pour résister aux disciplines et même s'y complaire. Et c'est de ces moules implacables, plutôt que de ces liens élastiques où parfois elles s'enchaînèrent, que jaillirent, de l'aveu de M. Peter Wagner, les œuvres les plus belles et durables, qui aujourd'hui encore nous semblent correspondre aux plus secrètes aspirations de l'âme chrétienne, et traduire, avec plus d'émotion que les phrases divines dont elles sont issues, le vœu fervent des foules croyantes, des masses déshéritées d'ici-bas, qui cherchent en vain, dans l'obscure démence d'un monde errant, la lumière des béatitudes supérieures.

CONCLUSION

Arrivé au terme de notre longue étude, s'il nous fallait donner une définition exacte de l'homme que nous y avons dépeint, nous serions tenté de dire que Victoria demeure l'artiste du siècle d'or en qui s'incarne l'instinct mystique d'une race qui se consume lentement. Victoria, c'est le religieux espagnol qui vit dans le divin; c'est une force humaine qui a Dieu pour objet et s'épuise à le vouloir atteindre ; c'est le musicien dont le chef-d'œuvre suprême est un acte de renoncement, un « Office des Défunts ».

Si telle est la morale d'une foi poussée jusqu'à l'exaltation, nous devrions reconnaître qu'elle apparaît singulièrement décevante, et qu'elle donne des armes aux adversaires de l'état mystique, à tous ceux qui le repoussent parce qu'ils le craignent et le considèrent ainsi qu'une dégradation de l'homme.

Mais si l'accent sublime d'une œuvre embrasée d'amour divin ne nous trouble que dans la me-

sure où nous en concevons le mépris du siècle et le désir d'une vie épurée, nous avouerons ne pas avoir trouvé, dans cette vallée de larmes, de guide plus averti et persuasif que le musicien d'Avila.

Ce musicien d'un idéal de perfection, nous l'avons d'abord cherché au pays de Sainte Thérèse, puis accompagné dans ses premiers pas vers la carrière triomphante.

A Rome, ensuite, nous le suivîmes, et en ce *Collège Germanique* d'où sortirent les jeunes Allemands qui répandaient à travers l'Empire la renommée de l'Espagnol. En la Ville Éternelle éclosent successivement les fleurs musicales d'une couronne enviée. Ce sont les libres motets, les premières et simples messes, les suaves cantiques dans tous les tons liturgiques, les hymnes pour toute l'année, et les psaumes dramatiques.

Puis la nostalgie de la « patrie absente » et le désir impérieux autant qu'étrange du repos et de la retraite contemplative prennent racine dans le cœur du rude Castillan. Victoria va dire adieu au monde, aux fêtes cosmopolites de l'esprit, à l'effervescence d'une société inquiète. Il veut se séparer du siècle et de ses pompes, descendre plus avant dans lui-même, se renoncer.

Cependant la providence des plus illustres personnages veille sur sa mélancolie et s'emploie à la dissiper. Le silence volontaire où se

recueillait l'artiste est brisé. L'émouvant Office de la Semaine Sainte, les motets pour les fêtes de l'année, les secondes messes viennent témoigner d'une activité jamais interrompue et toujours féconde. Nous apprenons alors que Victoria a été nommé chapelain de l'impératrice Marie, et nous prévoyons déjà qu'il va s'ensevelir dans le monastère madrilègne des Royales Déchaussées, où deux princesses, mère et fille, se préparent à mourir.

Au couvent des douces franciscaines, des documents nouveaux nous permirent d'accompagner le musicien d'Avila. Nous assistons à son bonheur paisible, dans le cloître qui abrite ses méditations ou sous les voûtes d'une chapelle profonde qu'il fait résonner des harmonies pieuses de l'orgue. Et dans l'âme pacifiée de l'humble chapelain maintenant vieilli, naissent les dernières messes, qui précèdent le chant du cygne, le grave *Requiem*, la sereine déploration de la foi espagnole tout entière, ramassée dans cette œuvre particulière comme dans mainte page du musicien mourant, mais immortel, et qui entre dans la gloire à l'heure même d'un obscur trépas.

* * *

L'œuvre du maître d'Avila, nous avons tenté de la définir et de l'analyser au sein même des

œuvres contemporaines auxquelles la relie une technique essentiellement identique.

Placée à l'extrême pointe de l'Europe gothique, l'œuvre victorienne nous est apparue, dominant une ère de semi-chromatisme, et justifiant le mot de Gaforus : « Les Espagnols pleurent parce qu'ils sont amis du bémol. »

Le style de ces compositions *a cappella*, exclusivement contrapuntique, malgré de nombreuses pages d'écriture verticale, ne craint pas les rencontres harmoniques hardies, et maint exemple nous montra en l'Espagnol de toutes les orthodoxies la liberté schismatique des accords nouveaux.

Cependant le fonds même des développements musicaux, l'idée mélodique, est de substance religieuse. La majeure partie des thèmes est fournie par la liturgie. Et — fait digne de remarque — le thème d'une chanson profane ne se trouve jamais à la base des édifices sonores. Bien plus, les vieux plains-chants espagnols séduisent par leur naïveté tonale et le caprice de leurs contours le fils exilé de la triste Ibérie, et suggèrent à Victoria telle chanson sacrée *ab antiquo more hispano*

L'œuvre de Victoria nous émeut par son ardeur intérieure à quoi nous reconnaissons, en compagnie de bons juges, la passion mystique des Sainte Thérèse et des Jean de la Croix. Par

là, plus encore que par la technique, Victoria demeure Espagnol, et son évolution musicale, envisagée du point de vue liturgique, nous convainc d'une foi qui s'exalte avec les ans. Avant comme après la « crise mystique » de 1583, l'ascension d'un talent déjà si scholastique vers un idéal religieux toujours plus épuré s'affirme par degrés que nous franchissons avec lui pour atteindre à cette sérénité de l'*Office des Défunts*, sublime et simple prière de l'humble organiste des Royales Déchaussées, conversant avec Dieu comme le moine extasié de Zurbaran.

Victoria, sans doute, évolue, mais il reste égal à lui-même. Aussi distinct d'un Clavijo dont on voulut faire le représentant d'une nouvelle école espagnole, que d'un Palestrina dont on prétendit qu'il tira toute sa science, Victoria demeure, aux confins d'un art polyphone, une individualité puissante, et, à n'en croire que M. Peter Wagner, novatrice.

Mais les plus admirables créations de Victoria ne sont-elles pas les plus classiques? C'est ce que nous avons essayé de prouver par l'étude même de la musique et de ses formes principales. La direction des motifs, leur formation et leur rythmique, les effets ou les symboles issus de leurs rencontres et de leur superposition, enfin les vives couleurs dont la musique vient animer le texte si justement traduit, nous per-

suadèrent d'abord que Victoria pensait dans la langue musicale, et qu'il la parlait avec une éloquence déjà raffinée. Puis l'architecture des constructions religieuses, leur grandiose ordonnance, la majesté de l'ensemble n'excluant pas l'habileté suprême des détails, la logique dans l'enchaînement des genres, enfin et surtout l'admirable correspondance du texte et de la musique, cet art tout entier d'inspiration jaillissante et de secrète et mystérieuse perfection nous laisse entrevoir la riche civilisation d'un âge réputé barbare et d'une nation qui, depuis, ne cessa de décroître et de se ruiner.

Ah ! désirons l'entendre, cette œuvre de Victoria. Elle nous enseignera des hauteurs sereines où elle plane, le mépris des vanités mondaines et les bénéfices de la méditation intérieure ; elle nous initiera aux effusions du cœur, aux rêves d'une terre promise, aux songeries sur notre commune destinée. Elle nous pénétrera de tristesse pour nous laisser goûter le sombre plaisir du renoncement. Enfin sous sa rude apparence d'espagnole, nous lui découvrirons ces qualités éternelles d'humanité qui doivent nous la rendre chère et qu'en elle fait épanouir l'ardent amour du divin.

APPENDICES

I

En son tome VIII de l'édition complète des œuvres de Victoria (Leipzig, 1913), M. Pedrell consacre le premier *Appendice* à quelques nouveaux documents — découverts à l'*Archivo municipal* d'Avila — touchant la famille du musicien. Bien que ces documents ne nous révèlent rien qui puisse nous obliger à remanier notre étude, il nous a semblé utile de les mettre sous les yeux du lecteur.

I. 13 janvier 1563. — Ecriture par devant le notaire Diego de Salcedo, de vente et imposition de cens rachetable, en faveur de la cité d'Avila contre Lázaro Sánchez et María de Victoria sa femme (Arch. Municipal de Avila, legajo 10, n° 36).

II. 15 septembre 1565. — Ecriture d'imposition de cens en faveur de la cité d'Avila par Antonio Diaz sur des maisons du quartier de San Esteban, et diligences d'exécution. En donne foi l'actuaire Juan Bautista Victoria (Idem, idem, leg. 10, n° 38).

III. 3 août 1594. — Ecriture par devant le notaire Jerónimo Calderón, de reconnaissance de cens en faveur de la cité d'Avila contre Isabel de Victoria, fille de Lázaro Sánchez et María de Victoria (Idem, idem, leg. 10, n° 36).

IV. 2 janvier 1596. — Ecriture de cens par le municipe d'Avila pour subvenir aux frais de transfert de la relique de San Segundo à la Cathédrale, en faveur de Luis de Victoria, marchand.

V. 13 août 1603. — Cf. notre chapitre *La Vie*, où nous transcrivons l'acte marqué à cette date et en tirons certaines conclusions.

VI. 19 août 1620. — Ecriture octroyée par María de Victoria, veuve de Gil Martin, transférant un cens à son gendre (?) Bernardo de Cuellar, dont il est passé acte par devant Juan Bautista de Victoria ,« greffier royal et public en place de la dite cité d'Avila » (Arch. munic. d'Avila, leg. 5, nº 5).

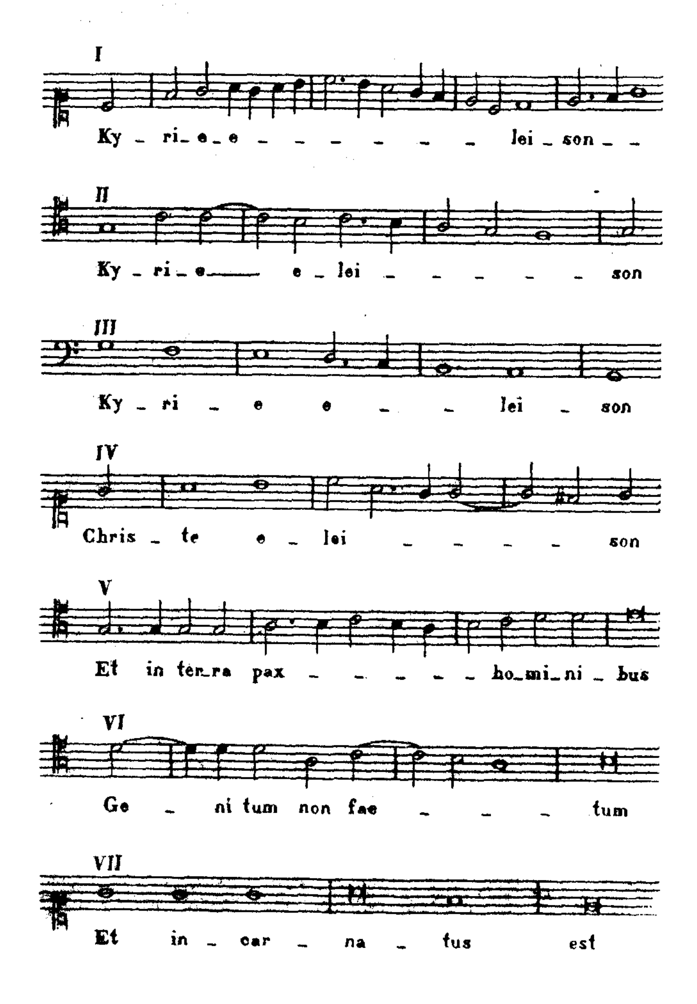
II

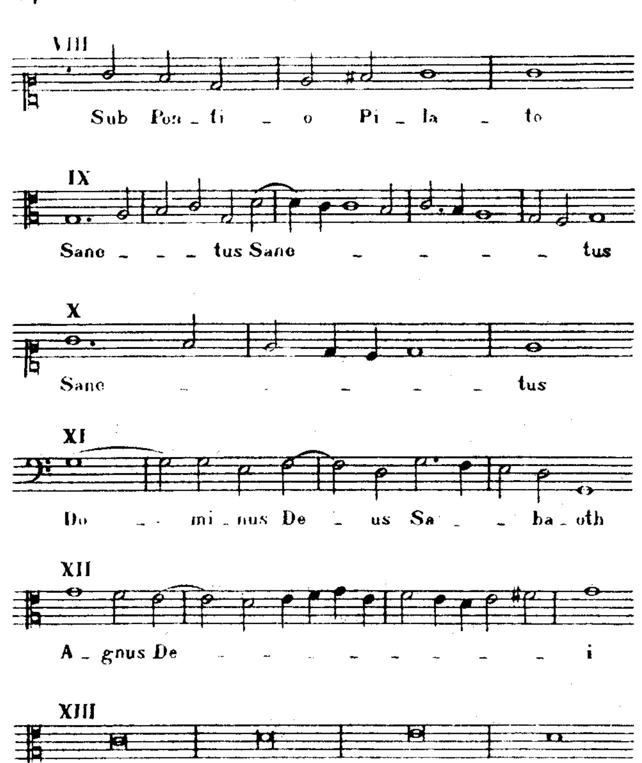
M. Pedrell a découvert en la cathédrale de Tortosa une *Missa Dominicalis* à quatre voix, qu'il publie aujourd'hui, dans le supplément du tome VIII de son édition complète de Victoria, en compagnie d'un faux-bourdon : *Domine ad adjuvandum me festina*, de l'hymne : *Jesu dulcis memoria*, du motet : *Benedicam Dominum*, d'un *Ave María*, enfin des *Lamentations* déjà mentionnées par Haberl en son *Catalogue* (p. 47, nº 186). M. Pedrell voit en celles-ci l'ébauche de la « version définitive » de l'*Officium Hebdomadæ Sanctæ*.

Il nous signale, page 20, une main indicatrice nous renvoyant au motet *Gaudent in cælis*, par un rapprochement inexplicable ; et aussi, page 36, un mot qui dès l'abord attire notre attention : « Jo. prenestinus (*sic*). » Le nom de Pierluigi fut certainement ajouté par un lecteur mystérieux, car le dessin et l'encre diffèrent de la graphie de l'original. Qui pourra jamais expliquer cette rencontre, et présente-t-elle quelque intérêt ?

III

SUPPLÉMENT MUSICAL




VIII
Sub Pon _ ti _ o Pi _ la _ to
IX
Sanc _ _ _ tus Sanc _ _ _ _ tus
X
Sanc _ _ _ _ _ tus
XI
Do _ _ mi _ nus De _ us Sa _ _ ba _ oth
XII
A _ gnus De _ _ _ _ _ _ _ _ i
XIII
A _ gnus De _ _ i

CATALOGUE

DES ŒUVRES DE VICTORIA

ET DES RÉÉDITIONS PRIMITIVES

1572. — Thomæ Ludovici de | Victoria Abulensis Motecta | quæ partim quaternis | partim quinis, alia senis, alia | octonis vocibus concinuntur | Venetijs Apud Filios Antonij Gardani. 1572. Déd. à Othon Truchsess.

1576. — Thomæ Ludovici de Victoria Abulensis | Collegii Germanici in Vrbe Roma Musicæ Moderatoris | Liber primus qui Missas, Psalmos, Magnificat | Ad Virginem Dei Matrem Salutationes | Aliaque complectitur | Armes du Duc | Venetijs apud Angelum Gardanum Anno Domini M. D. L. XXVI. In-fol. de 140 f. — Déd. au duc Ernest de Bavière.

1581. — Thomæ Ludovici | a Victoria Abulensis | Cantica B. Virginis | Vulgo Magnificat | quatuor vocibus | Vna cum quatuor antiphonis beatæ Virginis per annum : | quæ quidem, partim quinis, partim octonis | vocibus concinuntur : | Ad Michaelem Bonellum Cardinalem Alexandrinum | Ecu du Cardinal | Romæ | Ex Typographia Dominici Bassæ | 1581. | In-fol. 179 f. | In fine : Romæ | apud Franciscum Zanettum M. D. L. XXXI. | . — Déd. à Michel Bonello.

1581. — Thomæ Ludovici | a Victoria Abulensis | Hymni totius anni secundum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ consuetudinem, qui quatuor concinuntur vocibus Vna cum quatuor Psalmis, pro præcipuis festivitatibus, quæ octo vocibus modulantur. — Ad Gregorium XIII Pont. Max. Romæ, Ex Typ. Dominici Bassæ; 1581. — In-fol. de 153 f. In fine : Romæ apud Franciscum Zanettum. M. D. L. XXXI. — Déd. au pape Grégoire XIII.

1583. — Thomæ Ludovici de | Victoria Abulensis | Motecta | quæ | Partim quaternis | Partim quinis, Alia senis, alia octonis, alia | duodenis vocibus | concinuntur : quæ quidem | nunc vero melius excussa, et alia quam plurima | adjunta | Noviter impressa. — Permissu Superiorum | gravure | Romæ | Apud Alexandrum Gardanum | M. D. L. XXXIII. — Déd. à la Vierge.

1583. — Thomæ Ludovici | a Victoria Abulensis | Missarum libri Duo | quæ partim quaternis | partim quinis | partim senis | concinuntur vocibus | ad Philippum Secundum Hispaniarum Regem Catholicum. | Romæ | Ex Typ. Dominici Bassæ. 1583. In-fol. de 294 f. — In fine : Romæ | Apud Alexandrum Gardanum. M. D. L. XXXIII. — Déd. au roi Philippe II.

1585. — Thomæ Ludovici | de Victoria Abulensis | Officium Hebdomadæ Sanctæ — gravure représentant le Christ en croix avec cette inscription : Tobias Aquitanus fecit. 1570 — Perm. Sup. | Romæ. Ex Typ. Dom. Bassæ. 1585. — In-fol. de 79 f. — In fine : Romæ | Apud Alex. Gardanum | M. D. L. XXXV. — Sans dédicace.

1585. — Thomæ Ludovici | a Victoria Abulensis | Motecta Festorum totius anni, cum communi Sanctorum. | Quæ partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis concinuntur | Ad Serenissimum Sabandiæ Ducem Carolum Emmanuelem Subalpinorum Principem Optimum piissimum | Ecu d'armes | Cum lic. Sup. | Romæ | Ex Typ. Dom. Bassæ | 1585. | In-fol. | In fine : apud Alex. Gardanum. M. D. L. XXXV. — Déd. à Charles Emmanuel, duc de Savoie.

1589. — Thomæ Ludovici | de Victoria Abulensis | Motecta quæ partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur | quæ quidem nunc vero melius excussa, et alia quam plurimum adjunta | noviter sunt impressa | Mediolani | Apud Franciscum et hæredes Simonis Tini. M. D. L. XXXIX. | In-4° | — Dédicace à la Vierge identique à celle des Motets de 1583.

1589. — Cantiones Sacræ | Thomæ Ludovici a | Victoria Abulensis, Musici sua | vissimi, quatuor, quinque, sex, octo | et duodecim vocum, nunquam ante | hac in Germania excussæ. Cum gratia et privilegio sacræ Cesaræ Maiestatis | Dilingæ. | Excudebat Ioannes Mayer — M. D. L. XXXIX. — Déd. à la Vierge. — Déd. de l'imprimeur à Joh. Otto von Gemmingen.

1590. — Réédition des mêmes (?).

1592. — Thomæ Ludovici | de Victoria Abulensis | Missæ,

IV, V, VI et VIII voc. concinendæ | Vna cum Antiph. Asperges et Vidi aquam totius anni | Liber Secundus | Romæ | Ex Typ. Ascanii Donangeli, 1592 | In-fol. | In fine : Romæ | Apud Franc. Coattinum | idibus | Novembris 1592. — Déd. au Cardinal Albert.

1600. — Thomæ Ludovici | de Victoria Abulensis | Sacræ Cesaræ Maiestatis Capellani | Missæ, Magnificat, Motecta, Psalmi | et alia quam plurima | Quæ partim octonis | alia nonis, alia duodenis | vocibus concinuntur. | Permissu Superiorum. | Matriti | Ex Typ. Regia | Anno M. D. C. — In fine : Matriti apud Joannem Flandrum | Anno M. D. C. | — Dédicace au roi Philippe III.

1600. — Hymni totius anni | iuxta ritum | Sanctæ Romanæ Ecclesiæ | A Ludovico de Victoria Abulensi | et in Artem Musices celeberrimo : Nuper in lucem editi. | Venetiis | Apud Jacobum Vicentium. M. D. C. 4 cahiers in-4°.

1602. — Réédition des Cantiones Sacræ de Joh. Mayer, signalée par Nicolas Antonio dans sa Bibliotheca Hispan, Nova : Sacras cantiones de præcipuis anni festis quatuor quinque, sex, octo et duodecim vocum... Francfort. M. D. C. II. in-4°.

1603. — Motecta... noviter recognita et impressa... Venetiis, apud Angelum Gardanum.

1605. — Thomæ Ludovici | de Victoria | Abulensis | Sácræ Cesareæ Maiestatis Capellani. | Officium Defunctorum, sex vocibus. | In obitv | Et obseqviis | Sacræ Imperatricis | Nvnc Primvm | In Lucem | Æditum | Cum permissu superiorum. | Ecu impérial | Matriti | Ex Typ. Regia. In fine : Matriti | Apud Ioannem Flandrum. | M. D. C. V. — In-fol. 40 × 17 cm. — Déd. à la princesse Marguerite.

1672. — Réédition à Venise des Motets de 1589 (?)

1676. — Réédition du : Liber Primus | qui Missas, Psalmos | Magnificat | ad Virginem Dei Matrem Salutationes | aliaque complectitur. Venetiis, 1676 (?).

L'édition complète des œuvres de Victoria par M. Pedrell : Thomæ Ludovici Victoria | Abulensis | Opera Omnia | ex antiquissimis iisdemque rarissimis hactenus cognitis editionibus | in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis | ornata a | Philippo Pedrell. | Lipsiæ 1902 à 1913. — Typis et sumptibus | Breitkopf et Hærtel bibliopolarum | ... comprend huit volumes :

Tomus I. — Motets.

Tomus II. — Missarum (Liber primus).

Tomus III. — Cantica vulgo Magnificat et Canticum Simeonis.

Tomus IV. — Missarum (Liber secundus).

Tomus V. — Hymni totius anni et Officium Hebdomadæ Sanctæ.

Tomus VI. — Missarum (Liber tertius) : Missa Ave Regina — Missa pro Victoria. — Missa Lætatus — Missa pro defunctis — Officium Defunctorum.

Tomus VII. — Responsorien, Psalmen, Antiphonen, etc...

Tomus VIII. — Étude bio-bibliographique et Supplément musical : Faux-bourdon, Hymne, Motet, *Ave Maria*, *Missa Dominicalis*, Lamentations.

OUVRAGES A CONSULTER

ADAMI DA BOLSENA (A.). — *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia*, Roma, MDCCXI.

ALTAMIRA (R.). — *Historia de España y de la Civilización Española*. 4 vol. Barcelona. J. Gili. Ed.

AMBROS (A.-W.). — *Geschichte der Musik*. 3e Aufl. Leipzig, Leuckart, 1893, in-8o.

ASTRAIN (A.). — *Los Españoles en el Concilio de Trento*. Rev. Razón y Fé. Madrid, 1902.

AUBRY (P.). — *Iter Hispanicum*. Recueil de la S. I. M. VIII, 3-4. IX, 1-2. Leipzig, Breitkopf et Hærtel.

BAINI (G.). — *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina*. Roma, Soc. tip. 1828, 2 vol. in-4o.

BERMUDO (J.). — *Declaracion de Instrumentos*... Osuna, J. de León, impresor, 1549. 4o got. II. — 143 fol.

BERTINI (G.). — *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*.. Palermo, 1814-1815, 4 vol.

BOHN (E.). — *Bibliogr. der Musik-Druckwerke bis 1700... zu Breslau*, Berlin, 1883.

BONILLA Y SAN MARTIN (Ad.). — *Historia de la Filosofia Española*, Madrid, Suárez. Vol. I et II, 1908 et 1911.

BURNEY (Ch.). — *A general history of music*, vol. II et III, in-4o. London, 1789.

CELANI (E.). — *I cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVII*. Riv. Mus. Ital., t. XIV, 1907.

CERONE (P.). — *El Melopeo y maestro, tractado de musica theorica y practica*... En Nápoles... por J.-B. Gargano, y L. Nucci, impr... 1613, in-fol. 1160 pp.

CHORON (Al.). — *Principes de composition des écoles d'Italie*, t. III, Paris, Leduc, s. d., in-fo.

COLLET (H.). — *Contribution à l'étude des « Cantigas » d'Alphonse le Savant*, Bull. hispanique, t. XIII, no 3, 1911. (En collaboration avec le P. Villalba.)

— *Un tratado de canto de Organo (siglo XVI)* manuscrito en la Bibl. Nac. de Paris, Edición y comentarios. Madrid. J. Ruiz. 1913.

— *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle.* Paris, F. Alcan, 1913.

— *Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle* in l'*Année Musicale*, 1912. Paris, F. Alcan, 1913.

Cordara (G.-C.). — *Collegii Germanici et Hungarici Historia Libris IV Comprehensa...* Romæ. MDCCLXX. typ. J.-G. Salomoni, in-4°. XVI, 232 pp.

Eitner (R.). — *Verzeichniss neuer Ausgaben älterer Musikwerke.* Berlin, Trautwein, 1871, in-8°.

— *Biographisch-bibliogr. Quellen-Lexikon der Musiker...* Leipzig, Breitkopf et Hærtel.

Eslava (H.). — *Lira Sacro Hispana*, 10 vol., Madrid, 1850.

Espinel (V.). — *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, éd. J.Pérez de Guzman. Barcelona, 1881.

Baixulí (M.). — *Las obras musicales de San Francisco de Borja.* Rev. Razón y Fé. t. III, 1902, Madrid.

Gutiérrez (M.). — *El Misticismo ortodoxo en sus relaciones con la filosofia*, Valladolid, 1886.

Haberl (Fr. X.). — *Bausteine für Musikgeschichte. II. Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives im Vatican zu Rom.* — Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1888, in-8°.

— *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr* 1896. Regensburg, Pustet.

Hinojosa (R. de). — *Los despachos de la diplomacia pontificia en España*, t. I, Madrid. A. de la Fuente, 1896.

Indy (V. d'). — *Cours de Composition Musicale*, 1er livre, 2e édition, Paris, A. Durand.

Lalo (Ch.). — *Esquisse d'une Esthétique musicale scientifique.* Paris, F. Alcan, 1908.

Mitjana (R.). — *Para música vamos !* Sempere, Valencia.

Nadal (P.). — *Epistolæ* in *Monumenta Historica Societatis Jesu. Annus decimus. Fasc.* 110, *Mense Februario. Tomus III. Fasc. V.*

Olmeda (F.). — *Memoria de un viaje á Santiago de Galicia.* Búrgos, Polo. 1895.

Paléographie musicale par les Bénédictins de Solesmes, t. IV (1894), V (1896), VI (1900).

Peacham (H.). — *The Compleat Gentleman.* London, Printed for Fr. Constable, 1627.

Pedrell (F.) — *Thomæ Ludovici Victoria Abulensis Opera*

Omnia ornata a Ph. Pedrell... 8 t. Lipsiæ, Breitkopf et Hærtel, 1902 à 1913.

Pérez Pastor (C.). — *Bibliografia madrileña.* Parte III[a]. M. C. M. VII. Madrid. Tip. de la Revista de Archivos.

Pirro (A). — *L'Esthétique de J.-S. Bach.* Paris, Fischbacher, 1907.

Proske (K.). — *Musica divina*, 2e éd. Regensburg, Pustet, 1887.

Riemann (H.). — *Les Éléments de l'Esthétique musicale.* Paris, F. Alcan, 1906.

Rousseau (J.-J.). — *Dictionnaire de Musique.* A Paris, chez la veuve Duchesne, M.DCC.LXVIII.

Steinhuber (A.). — *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom...* Freiburg in Breisgau, 1895, 2 vol. in-8°, 474-560 pp.

Tapia (El Bachiller). — *Vergel de musica spiritual speculativa é activa...* Burgo de Osma... Fernández de Cordova... 1570.

Tiersot (J.). — *Le chant populaire dans la musique religieuse aux XVe et XVIe siècles.* Trib. de Saint-Gervais, 1895.

Vogel (E.). — *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocal musik Italiens aus den Jahren* 1500-1700. Berlin, Haack, 1892, 2 vol. in-8°.

Wagner (P.). — *Einführung in die Gregorianischen Melodien.* Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1912.

— *Geschichte der Messe*, I. Teil, bis 1600. Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1913.

TABLE DES MATIÈRES

OUVRAGES SUR L'ART, LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

(*Extrait du Catalogue.*)

ARRÉAT (Lucien). — **Mémoire et imagination** (*Peintres, musiciens, poètes, orateurs*). 2e édit. 1 vol. in-16. . . . . 9 fr.

— **Art et psychologie individuelle**. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50

BAZAILLAS (A.). — **Musique et inconscience**. 1 vol. in-8. . . . . . . 5 fr.

BONNIER (Dr Pierre). — **La voix**. *Sa culture physiologique. Théorie nouvelle de la phonation*. 4e édition. 1 vol. in-16, avec figures . . . . 3 fr. 50

BRAY. — **Du beau**. *Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique*. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

BRENET (Michel). — **Musique et musiciens de la Vieille France**. 1 volume in-16 . . . . 3 fr. 50

CHANTAVOINE (Jean). — **Musiciens et poètes**. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

COLLET (H.) — **Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle**. 1 volume in-8 . . . . 10 fr.

DAURIAC (L.) — **La psychologie dans l'opéra français** (AUBER, ROSSINI, MEYERBEER). 1 vol. in-16 . . . . 2 fr. 50

— **Essai sur l'esprit musical**. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

DUPRÉ et NATHAN. — **Le langage musical**. Préface de CH. MALHERBE. 1 vol. in-8. . . . . 3 fr. 75

GROSSE. — **Les débuts de l'art**. 1 vol. in-8. . . . . 6 fr.

GUYAU. — **Les problèmes de l'esthétique contemporaine**. 1 volume in-8, 7e édit. . . . . 5 fr.

— **L'art au point de vue sociologique**. 1 vol. in-8, 9e édit. . . . . 7 fr. 50

JAELL (Mme Marie). — **L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques**. 1 vol. in-16 avec figures . . . . 2 fr. 50

Un nouvel état de conscience. *La coloration des sensations tactiles* 1 vol. in-8, avec 33 planches hors texte . . . . 4 fr.

— **La résonance du toucher et la topographie des pulpes**. 1 vol. in-8, avec 17 planches hors texte. . . . . 4 fr.

LALO (Ch.). — **Esquisse d'une esthétique musicale scientifique**. 1 volume in-8 . . . . 5 fr.

— **Les sentiments esthétiques**. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

LECHALAS. — **Etudes esthétiques**. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

LICHTENBERGER (H.). — **Richard Wagner, poète et penseur**. 5e édit., revue. 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Académie française*.). . . . . 10 fr.

LISTZ (Fr.). — **Pages romantiques**, publiées avec une introduction et des notes par JEAN CHANTAVOINE. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

POCHHAMMER (A.). — **L'anneau du Nibelung de Richard Wagner**. *Analyse dramaticale et musicale*, traduit de l'allemand par JEAN CHANTAVOINE. 1 vol. in-16 . . . . 3 fr. 50

RIBOT (Th.) de l'Institut. — **La psychologie des sentiments**. 8e édit. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr.

— **Essai sur l'imagination créatrice**. 3e édit. 1 vol. in-8. . . . . . . 5 fr.

RIEMANN (H.). — **Les éléments de l'esthétique musicale**. Traduit de l'allemand par G. HUMBERT. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

SERVIÈRES (Georges). — **Emmanuel Chabrier (1841-1894)**. 1 v. in-16 2 fr. 50

SOURIAU (P.). — **La beauté rationnelle**. 1 vol. in-8. . . . . 10 fr.

UDINE (Jean d'). — **L'art et le geste**. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr.

VAUZAAGES (L. M.). — **L'écriture des musiciens célèbres**. 1 vol. in-8 avec 48 reproductions d'autographes. . . . . 3 fr. 50

ÉVREUX. — IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

Dépôt légal : 4e trimestre 1975

N° d'éditeur : 39

N° d'imprimeur : 39

Nos lecteurs sauront excuser quelques imperfections dans les caractères ; elles traduisent les difficultés techniques propres à la reproduction de textes anciens épuisés, dont il est, par définition, difficile de choisir l'exemplaire à rééditer

Victoria, c'est le religieux espagnol qui vit dans le divin; c'est une force humaine qui a Dieu pour objet et s'épuise à le vouloir atteindre; c'est le musicien dont le chef-d'œuvre est un acte de renoncement.

L'œuvre de Victoria nous émeut par son ardeur intérieur à quoi nous reconnaissons, en compagnie de bons juges, la passion mystique des Sainte Thérèse et des Jean de la Croix. Par là, plus encore que par la technique, Victoria demeure Espagnol, et son évolution musicale, envisagée du point de vue liturgique, nous convainc d'une foi qui s'exalte avec les ans. Avant comme après la « crise mystique » de 1583, l'ascension d'un talent déjà si scholastique vers un idéal religieux toujours plus épuré s'affirme par degrés que nous franchissons avec lui pour atteindre à cette sérénité de l'*Office des Défunts,* sublime et simple prière de l'humble organiste des Royales Déchaussées, conversant avec Dieu comme le moine extasié de Zurbaran.

H. C.

EDITIONS D'AUJOURD'HUI
(83 120) Plan de la Tour (Var)